كلمة التحرير

أعرف جيدا ماذا تعني مقولة «مغفل من يعير كتابا»، فمجموعة كبيرة من كتبي التي أحب، اختفت وضاعت بين الأصدقاء، ومجموعة أخرى مسجلة في دفتر الإعارة في مكتبتي، لكنني عجزت عن استرجاعها، وربما صرفت النظر. لذا، فإنني بين فترة وأخرى، وفي لحظة بحثي عن كتاب وغيابه عن بصري، أتخذ قراري: لن أعير كتابا لأحد، لكن سرعان ما يتبخر قراري مع أول زيارة لصديق لمكتبتي، وتعلقه ورجائه ووعده بقراءة كتاب وإرجاعه.

يوم أمس عدت إلى البيت، فوجدت صديق طفولتي في انتظاري، جالسا مع زوجتي وأمامه كوب فيه بقية من الشاي، قابلني معاتبا:

«تأخرت، توقعت وصولك باكرا».

عانقته، وكعادتي قلت له:

«في كل يوم تزداد سمنة».

وكعادته رد:

«وفي كل يوم تزداد طولا».

نهضت زوجتي مودعة:

«لا مكان لي بينكما».

وبنزقه المعهود قال لها:

«صحيح».

ضحكت هي، وجلسنا معا، رحنا نفتح نوافذ قلبينا المشتركة، همومنا وذكرياتنا ووجعنا. تكلمنا في أكثر من موضوع، وفجأة وجدته ينهض:

«عن إذنك».

نظرت إليه مستغربا، وصوتي:

«إلى أين؟».

«لم أجئ إليك».

قال لي وتركني في جلستي، خطا خطوتين، قبل أن يلتفت إليّ:

«يمكنك أن تلحق بي في المكتبة لو أردت».

فهمت قصده، ووضعت يدي على قلبي، فما أكثر الكتب التي أخذها، وما أقلّ الكتب التي أعادها.

لحقت به، فقال لي:

«قررت أن لا أسمع الأخبار، وألا أشاهد الفضائيات العربية، فلقد مللت التفرج على مشاهد القتل والدمار، ولقد جزعت روحي من التفكير في تخلفنا وحروبنا الصغيرة الطاحنة، وأملنا الضائع».

«وما دخلي أنا بذلك».

قلت له معترضا.

«لا دخل لك، لهذا نهضت وحدي، فقط سأنظر في المكتبة، كم رواية، وبعض دواوين الشعر، ولا مانع من بعض الدراسات في الفن التشكيلي».

نظرت إليه باسما، فرد والبسمة في صوته:

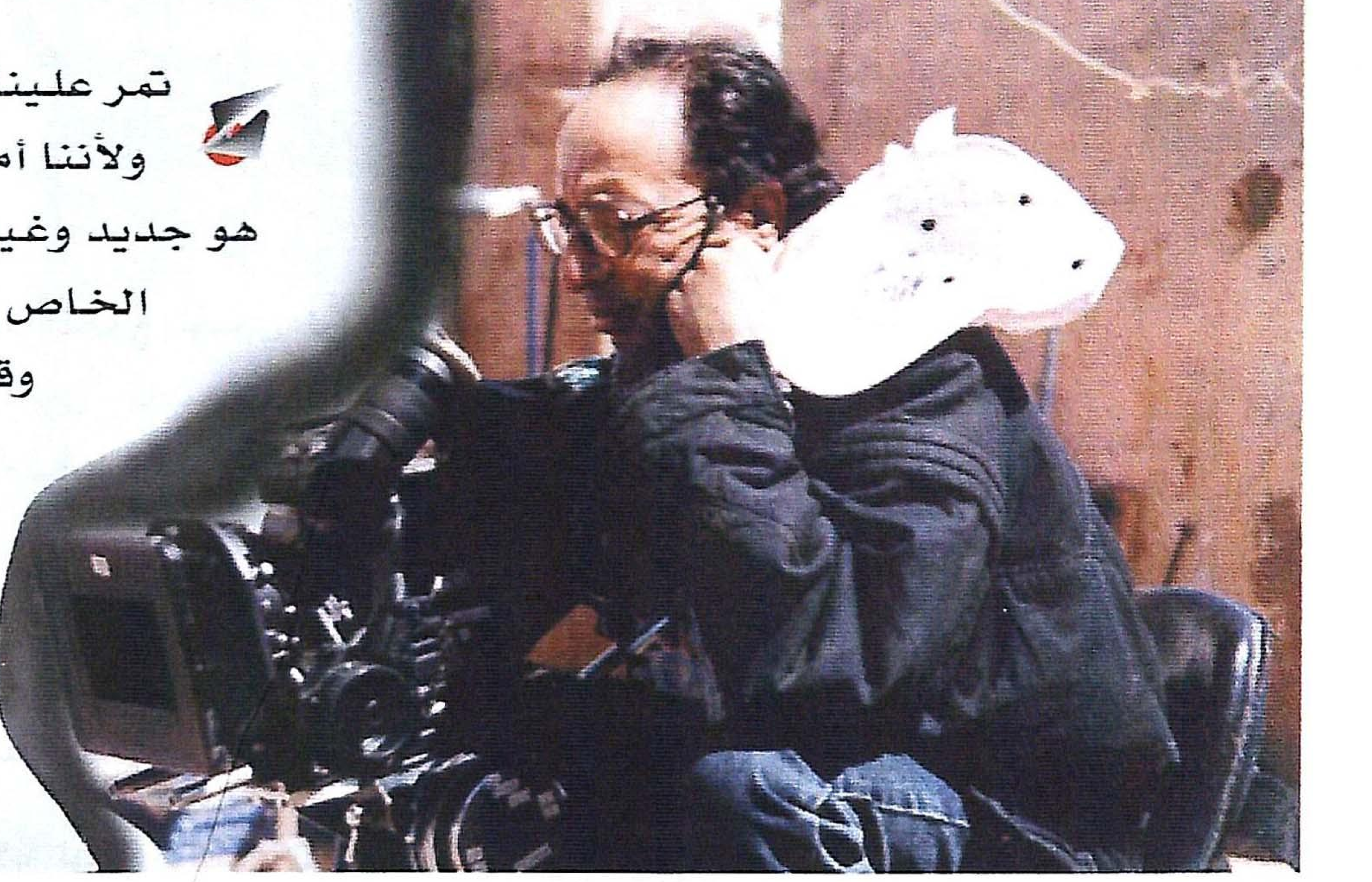
«ألست صديقي، ألم نعش معا لحظات عمرنا الأجمل».

وقبل أن يسمع إجابتي كان قد أعمل يديه بحثا عن مبتغاه، ولحظتها دار في بالي: كم هو بائس ومؤلم واقعنا العربي الذي نحيا؟ وكم هو محق صديقي في هروبه؟ وهل لنا نجاة إلا بالكتاب، والفن بجميع صوره؟ ولحظتها قلت له: «لا تنس أن تسجل الكتب في دفتر الإعارة».

لكنه لم يرد عليّ، فلقد كان لاهيا في تفحص كتاب سحبه من رف الروايات.

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



تمر علينا الذكرى الثانية لرحيل المخرج السينمائي رضوان الكاشف، ولأننا أمام فنان مبدع و«مجتهد» سعى بكل ما يملك إلى أن يقدم كل ما هو جديد وغير مألوف للساحة السينمائية العربية، فإننا نفرد له هذا الملف الخاص للوقوف على الملامح الأبرز للجوانب الفنية والإبداعية لديه، وقد تكون محاولة للتركيز على إنتاجه بشكل متأمل، بما يتناسب مع حقيقة تأثيره الفني وثقله في عالم الإخراج السينمائي العربي. إنها محاولة للتطرق إلى أفلامه الأشهر، وجوانب مضيئة من حياته المهنية، وشهادات أدلى بها المقربون منه، الذين اتفقوا على أننا سنكون في مواجهة فنان يتصف بالتميز.

إذا كان التصور العام لتحقيق الفيلم السينمائي هو أمر يتصل بعمل المخرج السينمائي على وجه التحديد، فإن هذا التصور العام يؤطر من خلال تصور خاص لكل عنصر من العناصر الفنية للفيلم السينمائي كالمناظر والتصوير والمونتاج والموسيقى... إلخ، ومن هنا تبرز فكرة التأمل في المرئيات السينمائية للفيلم، أيا كانت الجهة التي تنتسب إليها، أو التخصص الفني الدقيق الذي يباشرها (تصوير، تصميم مناظر، تصميم ملابس... إلخ).

ARCHIVE

سينما رضوان الكاشف

تأمل في بعض المرئيات

http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. ناجي فوزي - مصر

استنادا إلى ما سبق نستطيع أن نقف على عدد من المرئيات السينمائية المشتركة في أفلام رضوان الكاشف الثلاثة، التي تشي بتصرفاته الفنية ذات الطابع الملح مثل «الإضاءة السينمائية» و«فلسفة المنظر الكبير» و«المفردات المرئية المتنوعة».

طبقة الإضاءة السينمائية

ويتصل مفهوم «طبقة الإضاءة السينمائية» - في نظرنا - بحقيقة أن التصور الخاص بالإضاءة في العمل الفيلمي، الذي يقع عبئه بالضرورة على كاهل مدير التصوير السينمائي، هو ما نسميه بفكرة «التشخيص الضوئي لكل حالة فيلمية على حدة»، أي تحديد الشكل العام للإضاءة السينمائية للفيلم، وتحديد تفاصيل هذا الشكل العام المكونة له والمؤثرة فيه (في الوقت نفسه) هو ما يتفق عليه بالضرورة كل من مخرج الفيلم ومدير تصويره، فعليهما أن يتفقا على تحديد موقفهما الفني من إضاءة الفيلم، من حيث أسلوب التعامل مع هذه الإضاءة كميا (نصوعا) ونوعيا (لونا)، ومن الملاحظ أن العنصر الأول (الكم/النصوع) هو ما يشكل الانطباع الأول بالجو العام للفيلم من خلال ذلك الاصطلاح الفني، الذي لا يزال يؤثر بشيوعه وقوة تحققه على فكر أي سينمائي مبدع وهو طبقة الإضاءة (Key of Light).

وإذا كان الربط بين طبقة الإضاءة ومعان معينة، هو أحد سمات تحديد مفهوم طبقة الإضاءة لدى جانب من منظري الفنون، وهو الجانب الذي يربط وطبقة الإضاءة المنخفضة وبين الحزن (بصفة عامة) من جهة، والربط وطبقة الإضاءة العالية وبين البهجة والفرح (بصفة عامة) من جهة أخرى، فإن هذا الربط، وإن كان يعد ربطا عاما، فهو في الوقت نفسه ليس ربطا مطلقا.

أ - يدور فيلم «ليه يا بنفسج» (١٩٩٣) حول دراما من يعرفون باسم «المهمشين في المجتمع»، فيضعنا الفيلم أمام حالة إحباط عامة، تندرج تحتها كل شخصيات الفيلم تقريبا. فإذا كان الإحباط في حد ذاته هو نوع من «الإخفاق النفسي»، فإن كبت الضوء، إلى حد اختزاله احيانا، هو الأسلوب الذي يتناسب مع مثل هذا النوع من الدراما الاجتماعية، التي تمتزج بها معالم واضحة من الدراسات الفنية لمكونات أبطالها الرئيسيين، ومن ثم يكون من الطبيعي أن يعبر عنها فنان الصورة السينمائية من خلال طبقة الإضاءة المنخفضة، فيستقيم هذا الأسلوب، أول ما يستقيم، مع تلك الإرهاصة التي يقدمها فنان الفيلم، سواء من خلال المشهد التمثيلي السابق لظهور لوحات أسماء العاملين بالفيلم. أو من خلال هذه اللوحات ذاتها، فالفيلم يبدأ بمشهد ليلي، وهو مشهد مركب، حيث يتقدم «أحمد» (فاروق الفيشاوي) من عمق الصورة حتى يصل إلى باب عشة خشبية، فيطرقه لكي تفتح له عمته «فردوس»، فتستقبله بشوق بالغ، وإن كانا لا يتبادلان الكلام، فهناك صوت آخر غالب على المشهد، هو صوت نباح الكلاب الآتي من خارج إطار الصورة، يلي ذلك ظهور عربة السمين (التي ستعرف فيما بعد أنها وسيلة «فردوس» لكسب عيشها) فارغة في الفناء المجاور للعشة، وهناك شابان ينامان متجاورين هما «سيد» (أشرف عبدالباقي) و«عباس» (نجاح الموجي) ثم يلي ذلك ظهور لوحات الأسماء على خلفية من الشاشة السوداء مصحوبة بتوزيع موسيقي يرنو إلى الحزن لذلك اللحن المصري المشهور «ليه يا بنفسج». فإذا كانت هذه هي افتتاحية الفيلم، التي تتسق مع مضمونه العام، فهل يمكن أن يتوقع أحد خروجه من دائرة طبقة الإضاءة المنخفضة، التي ما وجدت إلا لتأكيد مثل هذا الطابع الدرامي في الأفلام؟.

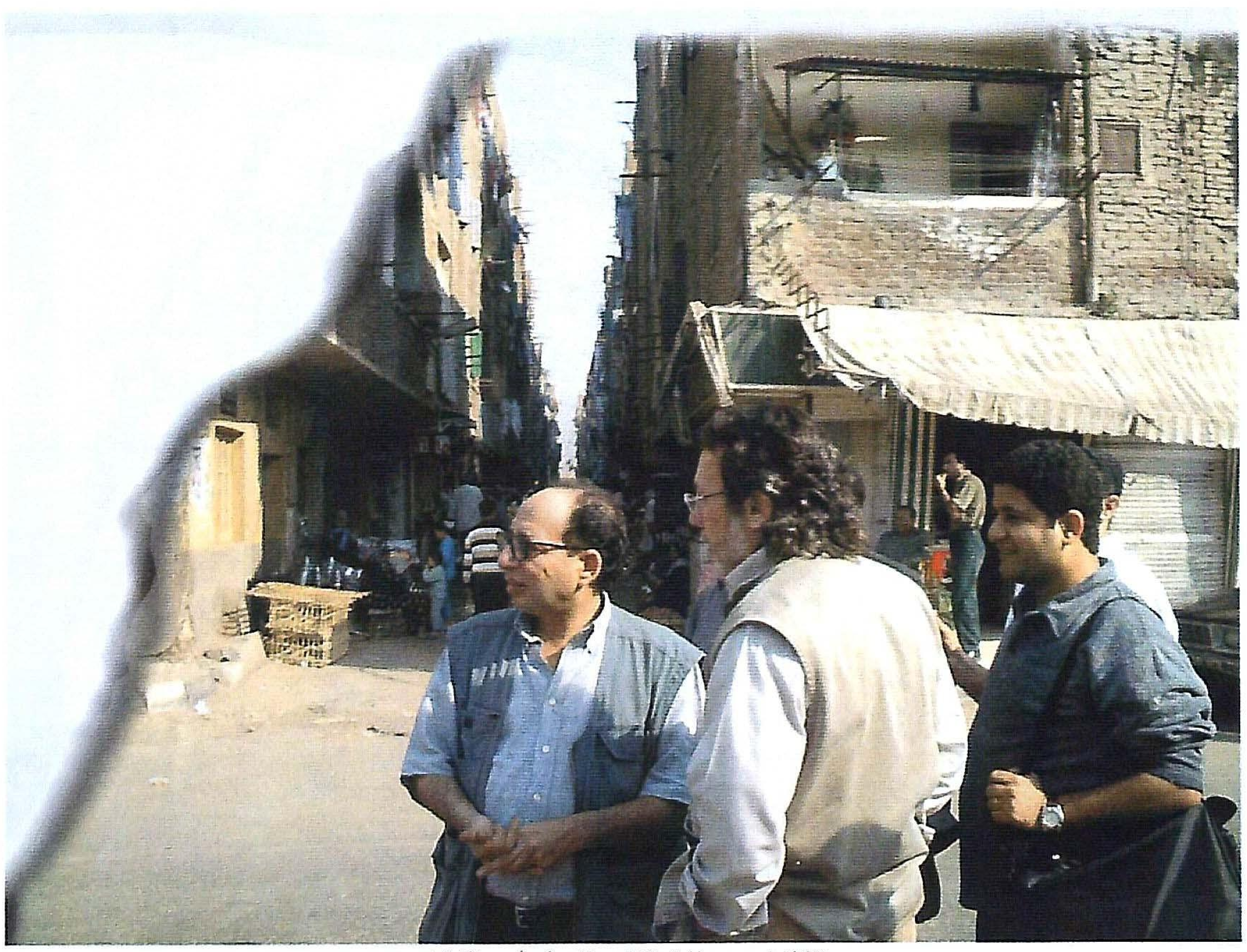
وإذا كانت كل الشخصيات التي يقدمها الفيلم تعيش في حالة إحباط مركبة، حيث لا يقتصر الإحباط لديهم على العواطف الإنسانية فحسب، وإنما يتعداها غالبا إلى الإحباط في الحصول على «لقمة العيش» ذاتها من خلال ممارسة عمل ما بعيدا عن مواطن الزلل المعتادة، فإن هناك شخصيات أخرى ينالها الموت، أو ينال منها الموت، فالعمة «فردوس» (التي يلجأ إليها «أحمد» وتؤوي «سيد» و«عباس») تموت بعد أن ينال منها الإعياء في إحدى جولاتها لبيع السمين، ويغتال «علي بوبي» (شوقي شامخ) من قبل شركائه (أو رؤسائه) في الجريمة، وحوذي العربة «الكارو» (العربجي) «مسعود» (سيد عبدالكريم) يفقد ابنه الطفل الوحيد بالموت، بعد أن فقد كل أطفاله من قبل بالطريقة نفسها. لذلك فإن أي محاولة للحصر الإحصائي لمشاهد الفيلم الليلية، سواء الداخلية أو الخارجية، سوف تكشف عن غلبة هذه المشاهد على النسيج الفيلمي، بما يساعد على إغراء الفيلم في طبقة الإضاءة المنخفضة، خاصة في أماكن التصوير المتواضعة التي تؤوي مثل هؤلاء الهامشيين، فنراها تتراوح في أدناها ما بين العشة المتواضعة والمساحة الفراغية الضيقة الملحق بها حوش وما بين بيوت الحارة العشوائية في أقصاها (مسكن الشيخ «عيد» حسن حسني) ومسكن «سعاد» (بثينة رشوان) وأمها، وتخرج «كاميرا» تصوير الفيلم من هذه الحارة العشوائية في حالات استثنائية نادرة، مثل الباخرة السياحية ليلة

زفاف «عباس» على «نادية» (لوسي). ومسكن «علي بوبي» الفاخر الذي يزوره «أحمد»، والقصر الذي يستدعيه «أحمد» من خلال ذكرياته لكي يؤكد (والفيلم معه) على حقيقة حبه المحبط تجاه الحسناء التي تقيم فيه، التي يكتفي (مجبرا) من حبها بالنظر إليها والتأمل في حسنها لا أكثر.

ولأن فنان الصورة السينمائية (رمسيس مرزوق) لا بد أن ينوع في أسلوب الإضاءة منخفضة الطبقة داخل النسيج الفيلمي، حتى ولو في أماكن متقاربة المستوى الاجتماعي، أو متشابهة في التكوين المعماري، فإننا نلاحظ أن الإضاءة في عشة «فردوس» تختلف عن نظيرتها في مسكن «الشيخ عيد» مثلا، فهي في الأخيرة تبدو أكثر شدة، ولكن مدير التصوير السينمائي يحافظ على التقارب الضوئي، المعبر عن التقارب النفسي أو المزاجي لشخصيات الفيلم، فيعادل بين ذلك القدر المرتفع في الإضاءة الصادرة عن مسكن «الشيخ عيد» من خلال نافذته المطلة على الطريق (فهو يسكن في طابق في مستوى الأرض أو أقل بقليل) وبين المساحات السوداء أو المعتمة في الصورة من حول هذه النافذة، بالإضافة إلى ما تشكله أعمدتها القائمة من قضبان رأسية، من شأنها أن ترفع من درجة الإحساس بوطء المشهد المرئي بأكمله على هذا النحو، ولذلك نتقابل أكثر من مرة مع «الشيخ عيد» جالسا يتحدث مع آخرين من خلف هذه النافذة ليلا. ومن جهة أخرى، فإن انتقال كاميرا الفيلم إلى تلك الباخرة السياحية للاحتفال بزفاف «عباس» على «نادية»، يأتي محفوفا بالظلمة، على الرغم من الضوء «المبهرج» الخاص بمثل هذه البواخر السياحية، إذ يتخذ مدير التصوير من عتمة الليل الحالكة خلفية لما يجري على سطح هذه الباخرة من مواقف درامية. لذلك لا نستطيع أن نتبين في الفيلم إلا حالة واحدة من طبقة الإضاءة العالية الصريحة في مشاهد الفيلم الليلية، وهي الحفل الراقص الذي يستدعيه «أحمد» في ذاكرته لكي يشاهد محبوبته «مريم» من خلاله، فهي الذكرى التي تحفر لذاتها أخدودا عميقا في الروح والعقل لديه، إلى درجة أنه يرفض حب الفتاة الصغيرة «سعاد»، ويترفع عن عشق الحسناء اللعوب «نادية»، من أجل أن يحيا في ظل هذه الذكرى «الساطعة».

وإذا كان هناك جانب من النقد السينمائي يجتهد في البحث عن مبرر لنهاية الفيلم بمشهد الأصدقاء الثلاثة (أحمد - سيد - عباس) بملابس فرقة الزفة، يعزفون على آلاتهم في منطقة صحراوية جرداء، استنادا إلى أن الصحراء في خلفية اللقطة الأخيرة للفيلم توحي «بأفق جديد وعمر ينفتح أمام الأصدقاء، وبقدر سعيهم قد يصلون إلى واحة، أو قد يضلون في السراب» (سهام عبدالسلام: نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة ٢٦ النصف ١، العدد ١١ في ١٩/٣/١٩٩٣) فإننا نستطيع أن نلاحظ أن هذا المشهد النهاري الخارجي ساطع الضوء يأتي متناقضا تماما مع الجو العام للفيلم، فحتى آخر لقطات الفيلم (فيما قبل هذا المشهد) لا يوجد ما ينبئ عن إمكان المصالحة مع الواقع، بعد هذا الكم الوفير من الاحباطات، التي تنتهي بموت الطفل ابن الحوذي مرضا، ثم بمصرع «علي بوبي» قتلا، والإسراع بنقله لدفنه بواسطة العربة الكارو من خلال مشهد ليلي ثقيل الظلمة، يجتهد الضوء الخافت الضعيف أن يجد لذاته متنفسا من خلال نسيجه الكثيف الخشن، فالأولى - في نظرنا - أن ينتهي الفيلم من خلال هذا الضوء المؤكد على الجو العام للفيلم.

ب - وعلى الرغم من أن فيلم «عرق البلح» (٢٠٠٠) يفتتح أحداثه بمقدمة تبدأ بمشهد نهاري في فضاء واسع ذي طابع صحراوي، فإن السلوك العصبي للكاميرا المتحركة اللاهثة بين دروب القرية الجنوبية الضيقة، المسقوفة في أغلبها، ودهاليز ديارها الكابية، التي يسيطر الظلام على أغلبها، وتثقلها الظلال في الكثير من مساحاتها المكشوفة، ذلك كله لا بد أن ينبئنا بأن تلك الافتتاحية النهارية في الفضاء الواسع ليست هي مفتاح النغمة الدالة على الموقف الإضائي لفنان الفيلم في «عرق البلح»، فخلف جدران هذه القرية الماثلة على البعد، تقبع مأساة أهلها، التي هي في الحقيقة لب الفيلم وأصل تكوينه الدرامي.


الكاشف مع طارق التلمساني في أحد الأفلام

إن تفريغ القرية الجنوبية الصغيرة من رجالها، المصحوب بتوحش نسائها، وهن يتحولن من إنسيات نهارا إلى جنيات ليلا، يبحثن عن فريسة تروي ظمأ الرغبات المتأججة في الأجساد النارية، من الصعب قبوله إلا من خلال طبقة الإضاءة المنخفضة، تلك التي تسمح بشذرات الضوء فيها بأن تعكس لمعات العيون الجائعة وهي تومض في وجوه النسوة الشبقات، وتسمح بعض شطحات أضوائها المنفلتة من شقوق الجدران أو فتحات السقوف أو انفراجات الأبواب، بأن تجسم الخطوط الخارجية للأجساد اللدنة، خاصة وهي تتلوى ظمأ وحرمانا.

هؤلاء النسوة هن اللاتي لا يبرحن يتسربلن بسواد الملبس في أغلب الوقت. حتى الرجال، عندما يعودون قرب نهاية الفيلم، لا يرتدون إلا الملابس القاتمة، التي سريعا ما تقترب من السواد مع قلة الضوء، حتى تصير جزءا من ليل القرية المكبوتة. فتؤكد حلكة ظلامه.

إن فنان الصورة السينمائية طارق التلمساني يستجيب لرؤية فنان الفيلم، بدءا من افتتاحيته، فيؤكد إرهاصاته بطبقة الإضاءة المنخفضة، التي تفصح عن نفسها من خلال لهاث الكاميرا بين الدروب المسقوفة والدهاليز الكابية، وذلك من خلال مشهد اللقاء الثلاثي الذي يجمع بين القادم الشاب الغريب والفتاة الصغيرة والجدة «زاد الخير»، حيث يجمعهم مكان غارق في الظلام (مع أن الوقت نهار في الخارج) حتى أن الشاب يسمع صوت الجدة ولا يدرك كينونتها، التي تمتزج بكينونة هذا الظلام لتصبح قطعة منه، مما يدفع بالشاب ليصرخ «من أنت؟ وكيف أراك»، ذلك أن ذؤابة مصباح «الكيروسين» الخافتة لا تسمح بظهورها أمام عينيه، مما يحفز الفتاة الصغيرة أن تزيد من شعلة هذه الذؤابة بقدر يسمح للفتى أن يتبين المرأة العجوز، ويسمح لنا - نحن المشاهدين - أن نستشعر انفراجة تبشر ببدء وضوح الأمور من خلال ما تسرده الجدة «زاد الخير».

ومع أن فنان الفيلم يجنح إلى الخيال الجامح وهو يقدم معالجته الفنية لملابسات دعوة رجال القرية إلى هجرتها نحو المجهول تطلعا لوفرة من المال في علم الغيب، فإننا لا بد أن نتساءل بغير قليل من الدهشة: لماذا لا يسمح بأن تأتي قافلة التهجير مع إسدال الغروب لأستاره استقبالا لهبوط الليل، بل حتى مع حلكة الليل ذاته لتنتزع هذه القافلة العجيبة الرجال من بين أحضان زوجاتهم، أو من دفء الفراش الذي يجمعهم مع أولادهم، أو من مداعبات الأحلام التي قد تدغدغ خواطرهم، ففي مثل هذه الحالة، نستطيع أن نتردد بين معسكرين متقابلين لطبقة الإضاءة، أولهما طبقة الإضاءة المنخفضة الغالبة على نسيج الفيلم، تنطوي على عناصر المأساة الفعلية، بدءا من قافلة التهجير ومرورا بمحنة الخواء (المادي والروحي معا) الناتجة عن هجرة الرجال، وانتهاء بتفريغ شحنة هزيمة العائدين من ذكور القرية في تنفيذ الحكم بإعدام الفتى «أحمد»، وثانيهما طبقة الإضاءة العالية التي تأتي لتأكيد سيطرة الطبقة المنخفضة، وترتبط عادة بالمشاهد النهارية التي غالبا ما يكون الصبي «أحمد» هو محورها، سواء في علاقته بنساء القرية أو أطفالها، أو في علاقته العاطفية بالصبية الحسناء «سلمى»، فلا غرو أن تأتي هذه المشاهد من خلال النهار في أماكن مكشوفة في أغلبها، ذلك أن فنان الفيلم يتعاطف، ونحن معه، مع الفتى الذي لا يستجيب لدعوة التهجير، معبرا عن حس يختلف بالضرورة عن ذلك الذي يسيطر على بقية ذكور القرية من رجالها البالغين، الذين ينساقون بقدر غير قليل من السهولة لحلم المال، الذي يتحول إلى كابوس أسود ثقيل، ولذلك يؤكد فنان الفيلم على ارتباط مشاهد طبقة الإضاءة العالية بالفتى المستثنى من الهجرة الجماعية لرجال القرية القادرين على الحركة (ذلك أن الجد يخرج من هذه الحسبة في كل الأحوال) بذلك المشهد النهاري ذي الطابع الاحتفالي، وهو مشهد قيام الفتى «أحمد» بجني ثمرات البلح من النخلة العالية، استشرافا لامتصاص رحيقها في شكل مشروب «العرق» الذي ينتظره (أو بالأحرى تنتظره) سكان القرية، والذي يأمل الجميع في أن يكون إكسير الحياة لجسد الجد الساكن عجزا.

ج - وإذا كانت افتتاحية فيلم «الساحر» (٢٠٠٢) تأتي من خلال ذلك المشهد الليلي الخارجي ذي الطابع الضبابي، الذي يرتكن في تكوينه التشكيلي إلى طبقة الإضاءة المنخفضة، فإنه قد يتراءى للبعض لأول وهلة، أنه ربما يتناقض مع ما يوحي به الاسم الآخر وهو «نظرية البهجة»، ومع ما يشاع أن فيلم «الساحر» هو عمل فني ذو «طبيعة تصالحية»، فمثل هذه الطبيعة التصالحية يتلاءم معها - بالأولى - الجنوح إلى طبقة الإضاءة العالية، التي تتناسب مع «الطابع الاحتفالي» الذي يغلف هذه الفكرة، فإننا سرعان ما نكتشف أنه على الرغم من تلك النغمة التصالحية التي تغلف أحداث الفيلم، وتنتمي إليها معظم شخصياته الرئيسية (منصور بهجت وابنته شوقية وابنها الطفل)، فإنه بد أن نستشعر أن هذا التصالح لا يزال واقعا في دائرة التمني، دائرة الحلم، لا يبرحها بعد. ألم يبدأ الفيلم بالمشهد الليلي الخارجي، تعبيرا عن حلم «منصور» المرعب بأن عصبة من الشبيبة يختطفون ابنته الوحيدة «نور»، بعد أن يعتدوا عليه بالضرب ويتركوه شبه جثة تحتضر ما بين الحياة والموت، وهو يفاجأ بأن دائرة الرعب هذه تكتمل باستسلام الابنة الحر لخاطفيها، وكأنها على اتفاق مسبق معهم على هذا الاعتداء ثم الهروب بصحبتهم، فإذا كانت افتتاحية الفيلم تعبر عن «كابوس» يجتاح فكر «منصور بهجت» من وقت إلى آخر، فإن الفيلم ذاته يعبر عن حلم فنانه المخرج بفكرة «التصالح بين البشر»، التي يطلق عليها خطأ اسم «نظرية البهجة»، ذلك أن فنان الفيلم يعلم تماما أنه يجنح بعمله الفني هذا نحو عدد من التصورات الخيالية من خلال جو عام ذي مظهر واقعي سواء من حيث المكان (الحارة المصرية التقليدية) أو الإنسان (الحاوي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السابق - البلطجي المتقاعد - الحفافة - الحوذي - المخبر المتقاعد... إلخ)، بل إننا نستطيع أن نستشف أن التصالح الحقيقي الموجود في هذا العمل الفني هو التصالح بين فنان الفيلم وشخصياته التي يبتدعها ويحركها داخل إطار الصورة، ففنان الفيلم يحلم، ونحن معه، بأن يقدم عددا من الشخصيات المهزومة، ليس بسبب طبيعتها الهامشية، التي لا تحاول أن تتجاوزها قط، ولا بأي فعل إيجابي في هذا الطريق، ولكن لأن فنان الفيلم ذاته هو الذي يوحي لنا بأن هزيمة شخصياته هو نوع من أنواع أقدار التراجيديا الإغريقية التقليدية، لا فكاك منه، لذلك فهو يقدم بارقة الأمل الوحيدة الملحوظة في الفيلم (عودة الإبصار لعيني الطفل) من خلال جراحة طبية دقيقة تتطلب مبلغ عشرين ألف جنيه يستطيع «منصور» أن يحصل عليه بضربة حظ واحدة، تؤكد حقيقة الطابع الخيالي الذي يغلف أحداث الفيلم، وربما يعود بنا (بالذاكرة) إلى فيلمنا المصري، الذي يصر عدد غير قليل من النقاد وكتاب تاريخ السينما المصرية، على أنه أول أفلام الواقعية فيها، وهو فيلم «العزيمة» (إخراج: كمال سليم، ١٩٣٩) الذي ينتهي بتلك الفكرة التصالحية ذات الطابع الخيالي، التي تقوم على حل مشكلة أبطاله من خلال أموال الباشا الثري وتدبيراته.

إن الصراع بين ما يحلم به فنان الفيلم من «مصالحة» بين بني البشر تعوضهم عن هامشيتهم وهزائمهم، وبين ما يدركه من واقع مؤلم يتمنى أن يتغير، ولكن التغيير - ببساطة - ليس في يده هو، هذا الصراع بين «نظرية البهجة» (مع التجاوز عن الاسم) وواقع الشخصيات ذي الطابع القدري، هو الذي يجعل فنان الفيلم يتردد بمشاهده بين طبقتي الإضاءة العالية (الحلم بالمصالحة البشرية) والإضاءة المنخفضة (حقيقة واقع الشخصيات) وإن كنا نستشعر أن هناك غلبة (نسبية) لمشاهد الفيلم ذات طبقة الإضاءة المنخفضة، ولعلنا نتذكر أن هناك عددا من المشاهد الفيلمية ذات الطبيعة التصالحية، تأتي من خلال طبقة الإضاءة المنخفضة، لعل أهمها الاتفاق بين «منصور» و«حمودة» على قراءة الفاتحة الخاصة بالابنة «نور» داخل قاعة العرض السينمائي المظلمة إلا من انعكاسات الأضواء الساقطة على شاشة العرض.

فلسفة المنظر الكبير (C. U.)

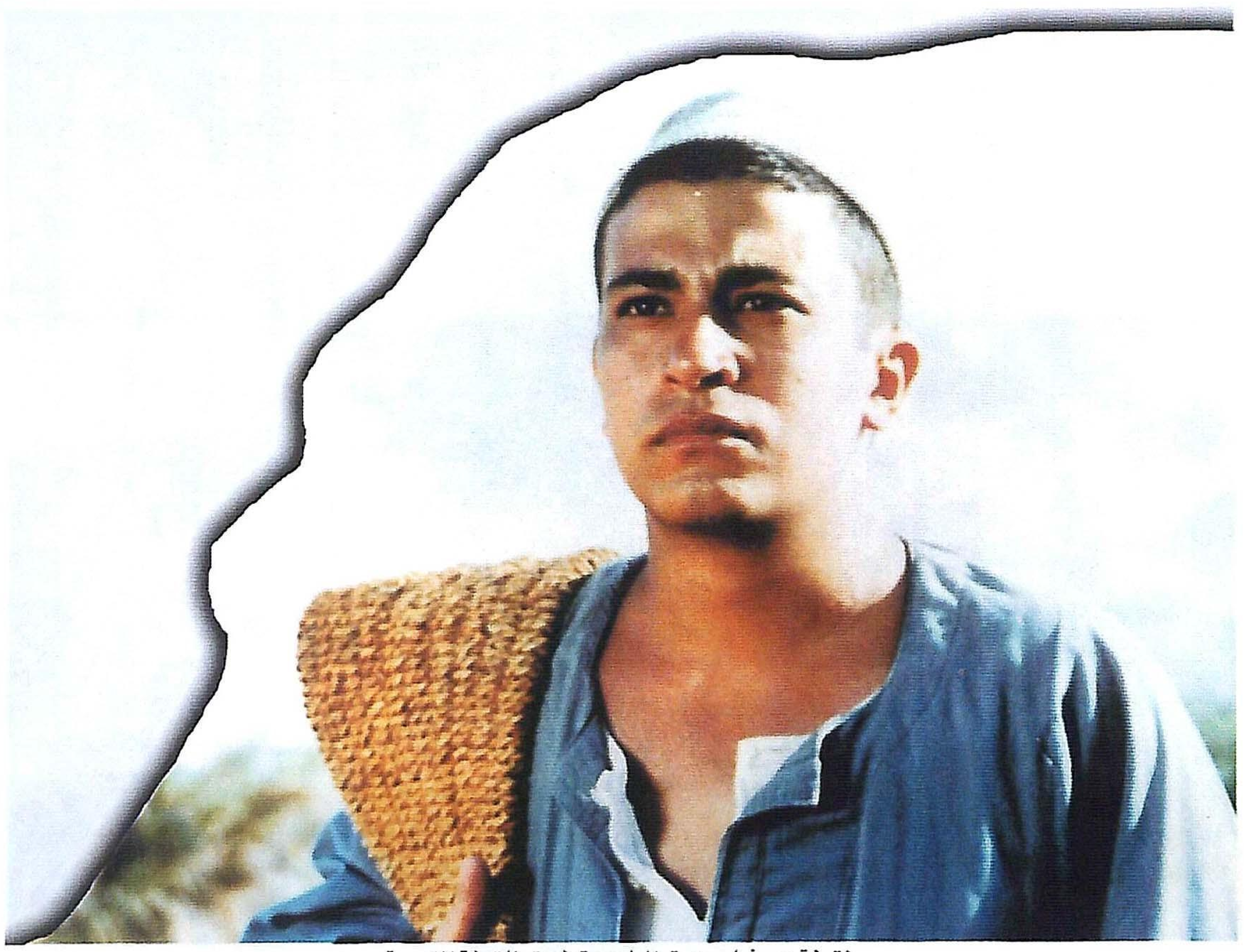
المنظر الكبير (أو اللقطة القريبة كما تعرف لدى الكثيرين) عند فنان الفيلم، بصفة عامة، ليس مجرد نظام خاص للتنويع في مقاسات اللقطات أو أحجامها المعروفة (عام - متوسط - كبير) وإنما يصبح وسيلة تعبير فنية عن وقائع مرئية على شاشة العرض السينمائي، سواء كانت حسية الطابع ذات واقع مادي ملموس، أو معنوية تعبر عن فكرة معينة بذاتها.

ونستطيع أن نلمس أن رضوان الكاشف يتجه في استخدام «المنظر الكبير»، في أفلامه الروائية الطويلة الثلاثة، إلى نوع من الاستخدام يتصل في أغلبه بفكرة التعبير عن الطابع الحميم للعلاقات البشرية، سواء كانت فيما بين الإنسان والآخر، أو فيما بين الإنسان وذاته، وأحيانا يتحول هذا الطابع الحميم إلى العلاقة بين فنان الفيلم ذاته والمتفرج (الذي يشاهد فيلمه) من خلال شاشة العرض.

لذلك نجد أن المنظر الكبير عند رضوان الكاشف في فيلم «ليه يا بنفسج» يرتبط بالمواقف المشحونة بالعلاقات الإنسانية ذات الطابع الحميم عادة، فالمشهد الافتتاحي للفيلم، الذي يأتي ليلا، يبدأ بعدة لقطات (عامة - متوسطة - عامة بعيدة - عامة متوسطة) تتابع «أحمد» القادم، وهو يحمل حقيبة ملابسه المتوسطة، مقتربا من العشة التي تقيم فيها عمته «فردوس»، ولكن التعبير عن فكرة «عودة الغائب» ذاتها، من خلال المقابلة بين الشاب وعمته، يأتي من خلال المنظر الكبير، مفصحا عن حميمية هذا اللقاء، بما يصحبه من مشاعر الابتهاج لدى العمة «فردوس» بعودة ابن الأخ الحبيب الغائب، ومشاعر الألفة والأمان لدى «أحمد»، بعودته إلى الملجأ الآمن الوحيد الذي يمكن أن يلوذ به (كما سنعرف لاحقا بعد إخفاقه في حبه للفتاة الحسناء «مريم» بعيدة المنال).

لذلك يتصل التعبير الفني من خلال المنظر الكبير بشخصية «أحمد» في موقع مهم جدا من حياته يعرض له الفيلم، وهو ما يقدمه فنان الفيلم عن علاقة هذا الشاب بالفتاة الحسناء «مريم»، محصورا في عدد من مشاهد التذكر، ليس أكثر من ذلك، فالشاب يتذكرها وهي ترقص في مشهد يغلب على لقطاته المنظر الكبير لها، ويتذكرها أيضا وهي في حجرة من حجرات القصر الذي يعمل فيه، وهي تخلع ملابسها، فيقدم فنان الفيلم هذه الذكريات من خلال عدد من المناظر الكبيرة، منها ما يعبر عن حركات الفتاة (تخلع جوربها - الرداء ينسدل من على جسدها)، ومنها ما يعبر عن رد فعل الشاب الذي يراقبها من انفراجة في باب غرفتها، بينما كان يشرع في الطرق عليه، بما تحمله عيناه من نظرات شغوفة بجسد الفتاة.

ويهتم فنان الفيلم بفكرة «تدشين أنوثة» الفتاة المراهقة «سعاد»، فعندما يعود الشاب «أحمد»، تحرك فيها عودته عاطفة مكنونة لديها تحمل حبا له، من الواضح أنها لم يسبق لها أن عبرت عنه في مواجهته من قبل، ففي البداية تقف «سعاد» أمام المرآة تتأمل نفسها فتلاحظ أمها ذلك، ومن خلال منظر كبير ثنائي يجمعها وأمها، تدلي الأم بملاحظتها التي تفتتح بها «تدشين» أنوثة الإبنة بعبارتها المقصودة: «كبرت يا سعاد»، لذلك فإن الفتاة تنفرد بنفسها أمام المرآة مرة أخرى، بعد أن تتعرض لمحاولة اغتصاب من صاحب المصنع الذي تعمل فيه، وتتأمل تفاصيل جسدها في المرآة من خلال المنظر الكبير وهي تحمل ربطة شعر رأسها لينسدل حرا على كتفيها، ثم تتحسس أجزاء جسدها، وكأنما هي تتأكد من حقيقة أنوثتها، التي تشفع لها في أن تعبر عن حبها للشاب العائد. ويزيد على ذلك أن المشهد وحيد اللقطة، الذي تقرر فيه «سعاد» وضع الملامح الأخيرة لتدشين أنوثتها، من خلال تزيين نفسها بأسلوب جديد ينقلها من طور الفتاة الخجول إلى ملمح المرأة المجربة (مظهرا حتى الآن) فيجري ذلك من خلال المنظر الكبير.



لقطة من فيلم «عرق البلح» وتطبيق للقطة القريبة

وفي «عرق البلح» يستخدم الفنان المنظر الكبير في مشهد إعدام الفتى فوق النخلة العالية، سواء في عدد من اللقطات التي تتابع ضربات الرجال بالبلطة لجذع النخلة، حيث يزداد عمق القطع في هذا الجذع من نقطة إلى أخرى، وحتى اخر ضربة للبلطة، لكي يأتي بعد انفصال النخلة العالية عن قاعدتها من خلال منظر كبير جدا.

والصفة الغالبة في استخدام رضوان الكاشف للمنظر الكبير في فيلم «الساحر» هي التعبير عن العلاقات الحميمة بين شخصية فيلمه الرئيسية «منصور بهجت» (محمود عبدالعزيز) وبقية شخصيات الفيلم، التي يجتمع معها «على حب» أو بأقل تقدير «على وفاق»، حيث تستأثر هذه الحالات بمعظم لقطات المنظر الكبير في الفيلم، لذلك فهي غالبا ما تأتي من خلال المنظر الكبير الثنائي، أي ذلك الذي يجمع بين «منصور» وشخص اخر، وهو ما نجده في عدد غير قليل من اللقطات التي تجمع بين «منصور وابنته»، التي هي شاغله الأول (ويكاد يكون الوحيد غالبا) في حياته، وربما يأتي في مقدمتها المنظر الكبير الثنائي للأب وهو يربت بحنان ولطف معا على ابنته النائمة، والمناظر الكبيرة الثنائية التي تجمع بينه وبين «شوقية» منذ أن يمنعها من الإقدام على محاولة قتل طليقها، بل إن المنظر الكبير الثنائي يجمع بين «منصور» وشخصيات فيلمية أخرى، يجري التآلف معها حتى الوصول إلى نوع من العلاقات الحميمة، ومن ذلك الجمع بينه وبين البلطجي السابق «سيد عصب»، سواء في أثناء محاولة تعلم استخدام السلاح الأبيض، أو في الاشتراك في شرب الجعة، وكذلك الجمع بين «منصور» والمخبر المتقاعد وهما يجهزان لقيام «منصور» بدور عميد شرطة يشارك في الاحتفال بزفاف ابنة المخبر، والجمع بين منصور وبين شخصيات تتحول في علاقتها معه من النفور إلى التآلف (بخلاف كل من «شوقية» و «حمودة») مثل مأمور القسم، بل إننا لا بد أن نستشعر، من خلال المنظر الكبير الثنائي الذي يجمع بين مأمور القسم و«منصور»، أن الأول يبدأ بالإحساس بنوع من الإعجاب الخفي بشخصية «منصور»، ولعل ذلك هو الدافع الحقيقي لتجاوز المأمور عن خطأ «منصور» بانتحال شخصية «عميد شرطة»، ومثل الحوذي «حامد» طليق «شوقية»، حيث يتبادل مع «منصور» نوعا من الشعور بالمودة، فالحوذي يحمل لـ«منصور» الامتنان لمشاعره نحو طفله، خصوصا بعد أن عاد له بصره بفضل تدخل «منصور»، و«منصور» يقدر لـ «حامد» قوة حبه لطفله بدءا من التضحية بحصانه، وانتهاء بزيارته لطفله وهو يحمل له هدية عبارة عن «أوزة» بدلا من تلك التي فقدها من قبل، وهكذا تعبر لقطات المنظر الكبير الثنائي عن هذا الاتجاه في الفيلم.

مفردات مرئية متنوعة

المفردات المرئية هي في حد ذاتها أدوات فنية أساسية في تقنيات العمل الفيلمي، ويتوقف عليها جانب كبير من حيوية التكوين الفني للفيلم بصفة عامة. وإذا كانت أغلب المفردات المرئية السينمائية تتصل بما نسميه «أداء الأشياء» (أداء كل ما هو غير الإنسان أمام آلة التصوير السينمائي)، فإن من أهم هذه المفردات المرئية ما نعرفه باسم «المفردات المكانية» على وجه التحديد، ولكل من نوعي المفردات دوره الذي يتميز به في أفلام رضوان الكاشف الروائية الطويلة الثلاثة.

أ - ففي أفلامه تتكرر الحيوانات الأليفة بأكثر من نوع، وفي أكثر من وجه، فهناك حضور واضح للكلب الأسود في فيلم «ليه يا بنفسج»، ذلك أن الحوذي «مسعود» (سيد عبدالكريم) تلقى كلبا أسود كهدية، باعتباره وسيلة لدرء الخطر عن ابنه الوحيد المتبقي، فأحد الأصدقاء يؤكد له أنه عند حلول خطر الموت، يخطئ الطريق عن ابنه، فيحل بالكلب الأسود الذي يموت فداء له، وإن كان الأمر ينتهي بموت الطفل واحتفاظ الحوذي بالكلب الأسود الصغير، باعتباره آخر شيء يتبقى من طفله الراحل، ويبدو أن اتخاذ الكلب الأسود تميمة لدرء خطر الموت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو اعتقاد شعبي لدى قطاع غير صغير من الناس. ذلك أن «علي بوبي» (شوقي شامخ) يتحامل على نفسه، رغم الرصاصات التي ترشق جسده، لكي يطلب من «مسعود» أن يعيره الكلب الأسود الصغير، لعل الموت يخطئه ويتجه إلى هذا الكلب، فيناوله «مسعود» إياه لكي يحتضنه «علي بوبي» بشدة وهو يأمل في أن ينقذه من الموت القادم، ولكنه يسقط صريعا بعد ذلك، وفي فيلم «عرق البلح»، يكتشف الفتى «أحمد» أن «شفا» قد سقطت في الخطيئة مع أحد رجال النجع المجاور، فيجد أن أحد واجباته، باعتباره رجل القرية الوحيد، أن يقتل «شفا»، ولكنه يتوقف عن ذلك وهو يقتل كلبا أسود في المكان عوضا عن «شفا»، مما يرجح أن رضوان الكاشف يقف على قوة هذا الموروث الشعبي بين بعض المجتمعات في مصر.

وللحصان مكانته في المنظومة الفنية التي تنتظم أفلام رضوان الكاشف الروائية الطويلة الثلاثة، فهو إن كان لا يظهر في فيلم «ليه يا بنفسج»، فإنه يؤكد على وجوده بقوة كبيرة جدا في فيلم «عرق البلح»، فهناك دائما حصان الجد الأسود، لذلك يظهر الحصان مع افتتاحية الفيلم، مربوطا في مكانه المعتاد داخل دار الجد الكبير، غير مسرج، فصاحبه عاجز قابع في مكانه، لا يتحرك إلا محمولا ودائما مع غدوات الكاميرا وروحاتها في بيت الجد الكبير، لا بد أن تمر على هذا الحصان، فالفيلم يشير بوضوح إلى أن هذا الكائن هو الوحيد الذي يعرف المكان الذي يذهب إليه الجد، ثم الذي يذهب إليه أحمد بعد اغتياله في نهاية الفيلم، ونحن نتذكر أن الحصان هو ختام طقوس تدشين الصبي أحمد رجلا، و«زاد الخير» تتقدم حاملة سرج الحصان، لكي نشاهد الفتى «أحمد» راكبا الحصان إياه متجها إلى النجع القريب لطلب الفرقة الفنية من هناك، وهو يمتطيه مرة أخرى متجها إلى النجع ذاته طلبا للثأر، ولكن نسوة القرية يفاجأن بعودة الحصان من دون راكبه، فيتوجسن خيفة، إلى أن يكتشفن أن الفتى حين يخفق في إطلاق النار على الشخص المقصود في النجع المجاور باعتباره مغتصبا «شفا»، يترجل عن الحصان، ويضع كل همومه في محاولة تسلق النخلة العالية، فهي تحديه الوحيد (حتى الآن) الذي سعى إلى تجاوزه، والجد الكبير عندما تعافى (بعد شرب عرق البلح) يمتطي جواده، حيث يذهب به إلى المجهول، ويعود الحصان من دونه، وفي ختام الفيلم، وبعد مصرع «أحمد»، يأتي الجد بصحبة الحصان ليضع جثمان الفتى عليه، فيظهر الفتى في كامل ملابسه (التي تدشن فيها رجلا من قبل) ممتطيا الجواد الذي يقوده الجد إلى المجهول. ومع ذلك يبقى الحصان في الفيلم رمزا لفكرة «التفرد» أو «الاختلاف»، فنحن نرى اثنين يمتطيانه، وهما اللذان يتخلفان عن الهجرة الجماعية لرجال القرية، وهما «الجد الكبير» والفتى «أحمد»، ويمضي الاثنان ويبقى الحصان بعد رحيلهما.

تعبير حميم للعلاقات الانسانية في «عرق البلح»

وفي فيلم «ليه يا بنفسج» يصبح الحصان هو الفرصة الوحيدة المتاحة لمحاولة إنقاذ الطفل الصغير ابن الحفافة «شوقية» من خطر العمى الذي يتهدد بصره، فعندما يعلم «منصور بهجت» برغبة الثري في شراء حصان عربي إرضاء لحفيده، فإنه يقنعه بأنه قادر على تحقيق هذه الرغبة، ومن ثم يلجأ إلى الحصول على الحصان الهزيل الذي يستخدمه «حامد» في جر عربة الكارو، فيقنعه منصور بالتخلي عنه وقبول حمار بديلا عنه. ويعهد منصور بالحصان للسائق لكي يتولاه بالرعاية والعناية، لكي يبدو في أحسن حال، بما يمكن أن يساعد على تزييفه باعتباره حصانا عربيا أصيلا، مما يدعو السائس إلى طلب بعض المستلزمات الخاصة بالحصان، لكي يعيد تأهيله وتحويله من حصان جر إلى حصان للركوب. وإذا كانت الخدعة تنطلي على الثري المسن، فيدفع مبلغ عشرين ألف جنيه ثمنا له، بناء على رغبة حفيده، فإن الحفيد ذاته يعلق (فيما بعد) أنه يعلم بأمر هذه الخدعة، وأن الحصان لا علاقة له بالجياد العربية، فالحفيد المستهتر، يعلن لمنصور أنه قبل الاشتراك في خداع جده الثري، حتى يتمكن من اصطياد الفتاة الصغيرة الحسناء «نور» ابنة «منصور» اي أن الطفل الصغير في الحقيقة، وبحسب أحداث الفيلم، لم يحصل على الشفاء من علة عينيه بثمن الحصان ذاته، وإنما بثمن المتعة التي يقتضيها حفيد الثري المسن من «نور» إبنة «منصور»، وإن كان الحصان يبدو هنا هو الوسيط بين القيمتين النهائيتين، إبصار الطفل ومتعة الحفيد الثري.

والحمام هو الطائر المعبر عن السلام عادة، لذلك نتقابل معه في فيلم «ليه يا بنفسج» يعيش بسلام، أليفا في العشة التي تجمع الأصدقاء الثلاثة «أحمد»، «سيد»، «عباس»، لذلك، فإن وجوده يؤكد عودة السلام بينهم، بعد أن تشاجر الثلاثة وهجر كل من أحمد وعباس الحارة. ولكن الحمام يتأكد وجوده بقوة في فيلم «الساحر»، فالحاوي المتقاعد أو الساحر «منصور» يخصص حجرة كاملة مبنية من الخشب فوق سطح المنزل لتربية الحمام، وبينما تصبح رعاية هذا الحمام هي هواية «منصور» الرئيسية، فإن الصعود لمتابعة رعايته يصبح الحجة التي تتمكن منها الفتاة الصغيرة «الفائزة» ابنة «منصور» لكي تلتقي في غفلة من أبيها بالفتى الذي يصعد إليها خلسة إلى عشة الحمام لكي يتبادل معها الأحضان والقبلات.

ب - وللعربة «الكارو» وجود في فيلمي «ليه يا بنفسج» و«الساحر» وإذا كان وجودها في الفيلم الأخير يقتصر على انتقال الحفافة «شوقية» بمتاعها البسيط المتواضع، بصحبة طفلها الصغير وإوزته، بعد طلاقها من زوجها الحوذي، وعلى اعتراض الحوذي على استخدام حمار في جر عربته، ثم الإقناع بذلك مساهمة في انقاذ بصر طفله الوحيد، وعلى حضور الحوذي لزيارة طفله ومعه إوزة بيضاء أخرى، عوضا عن تلك التي فقدها من قبل.

ولكن العربة «الكارو» في فيلم «ليه يا بنفسج» تشارك في أحداث الفيلم بصورة أكثر فاعلية، فهي أحيانا وسيلة للتسلية والترويح عن النفس، وفي أحيان أخرى وسيلة للإسعاف، وفي ثالثة تشارك في الأحزان، وفي رابعة تشارك في التستر على حادث غير مشروع. فبداية يتخذ الأصدقاء الثلاثة من العربة الكارو الخاصة بالحوذي «مسعود» وسيلة للترويح عن أنفسهم، فيصحبون «مسعود» بعربته، على الرغم من عدم وجود الحمار بسبب سرقته، حيث يتجولون على سطحها ليلا في الهواء الطلق، بينما يقوم أحد الأربعة بجر العربة، بدلا من الحمار بالتبادل. وعندما يسقط لص الحمير «فواز الجبلي» منهارا بعد أن يفرط في شرب الخمر، حزنا على هروب رفيقته وعشيقته «نادية» وزواجها من «عباس»، يقوم «مسعود» باحتوائه حتى يستسلم تماما، ثم يضعه على العربة الكارو لينقله إلى عشته بالجبل. وعندما يموت الطفل الوحيد لـ «مسعود»، فإنه ينقله إلى مثواه الأخير على العربة الكارو، حيث يشيعه معه أهل الحارة. وعندما يموت «علي بوبي» صريعا برصاص رجال العصابة بين أيدي الأصدقاء الثلاثة و«مسعود» والشيخ «عيد»، فإنهم لا يجدون مفرا من الإسراع بدفنه ليلا قبل افتضاح الأمر، فيقومون بتغطيته ببعض الخضر بعد تسجية الجثمان على العربة الكارو، لكي يشيعوه هو الآخر إلى مثواه الأخير، قبل أن تكتشف الشرطة الأمر، بما قد يجره ذلك من متاعب على أهل الحارة الآمنة.

ج - ومن المفردات المكانية ذات الأهمية في أعمال رضوان الكاشف هناك «الباب» و«البوابة»، فللأبواب مكانتها في فيلم «ليه يا بنفسج»، فالفيلم يبدأ بافتتاحية ترتكز على اللقاء بين «أحمد» وعمته «فردوس» حيث تتابعه ليلا حتى باب العشة ليطرقه، فتفتحه العمة، ويُفتتح الفيلم ذاته أمام المتفرج منذ هذه اللحظة، «وباب العشة إذا كان يحجب ما بداخلها عن نظر من هو خارجها، فإنه غير كاف لحجب الأصوات، لذلك فإن ليلة دخلة «عباس» و«نادية» لا بد أن تحرك كل الهواجس الجنسية لدى «أحمد» و«سيد» وهما يستمعان - بكل وضوح - لمداعبات العروسين. وإذا كان «أحمد» يتجه للطرق على باب الغرفة التي تضم حبيبته «مريم»، فإن الباب ذاته يصبح منفرجا قبل أن يطرقه، بما يسمح له بمتابعة الفتاة الحسناء، وهي تتجرد من ملابسها قطعة وراء الأخرى بدءا من جوربها.

والقادم الغريب في فيلم «عرق البلح» يجتهد في طرق باب القرية، وحين لا يفتحه أحد، يجتهد حتى يفتحه بنفسه، مؤذنا بافتتاح أحداث الفيلم أيضا، ولكننا نلاحظ أن أبواب بيوت القرية ذاتها هي دائما أبواب منخفضة، تقصر عن قامة أي شخص متوسط الطول، وهو ما يجبر أي رجل يجتازها على أن ينحني أثناء الدخول أو الخروج، فإذا كنا نرى عددا غير قليل من الرجال ينحنون وهم يجتازون مثل هذه الأبواب، فإننا نلاحظ أن الجد الكبير لا يعبر أيا من هذه الأبواب تحت نظرنا، بعد أن يشرب عرق بلح النخلة العالية ويتعافى به، كما أننا لا نتذكر أن «أحمد» ينحني عمدا ليجتاز أحد هذه الأبواب، أي أن الرجلين الوحيدين اللذين لم يهجرا القرية، لم يحنيا هامتيهما أمام الأبواب.

وإذا كان فيلم «ليه يا بنفسج» لا يشير إلى هشاشة باب العشة بطريقة مباشرة، في مقابل متانة بقية الأبواب التي تظهر في الفيلم، فإن فيلم «الساحر» يشير بوضوح إلى هشاشة أبوابه، فهي سواتر هشة، سرعان ما تسقط أو تتعرض للتحطيم، فالحاوي السابق «منصور بهجت» يدعي أنه يحكم غلق الأبواب على ابنته، حتى لا تتعرض لأخطار الإغواءات العاطفية، ولكن يتضح أنها كلها أبواب هشة، وتكاد تكون وهمية.

وبعد، فهذه إطلالة سريعة على جانب من الاجتهادات الفنية لدى «رضوان الكاشف» في أفلامه السينمائية، قد لا تفي بالإحاطة الكاملة بقيمة هذه الاجتهادات، ولكنها لا بد أن تشي بحقيقتها، التي تعني أننا إزاء فنان سينمائي متميز بسعيه نحو غير المألوف في فنون السينما المصرية المعاصرة، وهو الاجتهاد الذي من الممكن أن يجعل فنه محل التقدير المناسب موضوعيا في كل الأحوال ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنيل وروضته نسيج خاص، عالم يكاد يكون مكتفيا بذاته، جزيرة تليق بالشريحة العليا من الطبقة الوسطى، ليست في أرستقراطية الزمالك، ولا في فقر جزيرة الذهب، بالإمكان أن تصل من طرفها الأقصى إلى الأدنى في دقائق... ثلاثة شوارع رئيسية، أربعة جسور، وخمس من دور العرض السينمائي، الشوارع مرايا، والجسور حراس يتحكمون في إيقاع اتصالها بما حولها، ترهف أحيانا حواسها لصخب جامعة القاهرة، وفيها أعرق كلياتها «الطب»، وتتوجس أحيانا من زوار المساء القادمين إليها من الأحياء الشعبية والراغبين في اكتشاف سحر كورنيشها.

قبل الوصول إلى مقعد المخرج

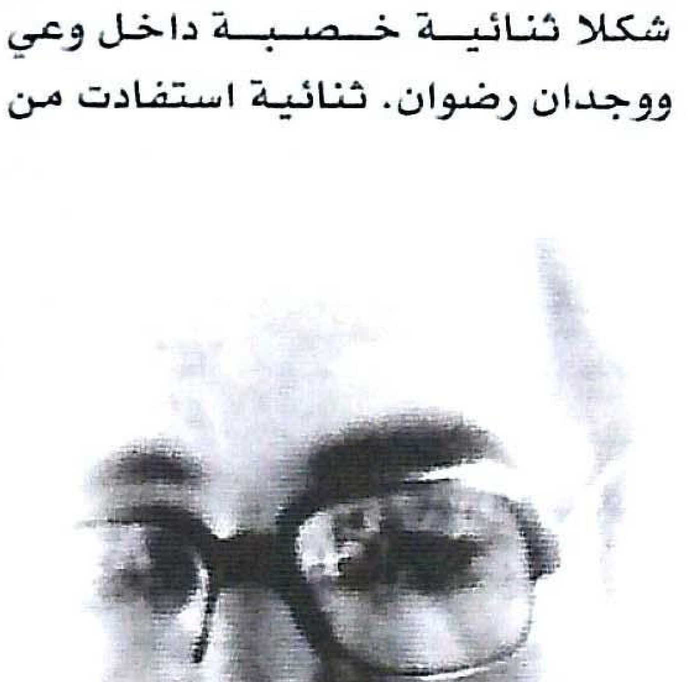
بورتريهات الحياة والفن

ناصر كامل - مصر

كل هذا يجعل من المنيل وسكانها المتجانسين الذين تشعرهم العزلة الطبيعية بوحدة خاصة، حميمة وغامضة، وتكسبهم شاشاتهم السينمائية الخمس، ذائقة فنية وثقافية مميزة، تضاف إلى الحساسية السياسية الاضطرارية، التي تصلهم حرارتها من المقياس فائق الدقة الذي يمثله طلاب الجامعة، وهو ما يؤهلها لتكون عدسة مكبرة للواقع المصري وتحولاته، إلى هذا المجتمع الخاص انتقلت عائلة «عم مصطفى» كما يحب أن ينادي أصدقاء رضوان والده بعد عدة محطات: النشأة في قرية كوم أشقاو، طما محافظة سوهاج في صعيد مصر، العمل مدرسا للغة العربية في السعودية، الإقامة بضع سنوات في حي السيدة زينب الشعبي والقريب من المنيل.

عالم المنيل لم يظهر في أفلام رضوان، وظل حلم التعبير عنه حلما يراوغه ولم يخرج منه إلا عنوان دال «نحن»... وهم تلك المجموعات والدوائر المتداخلة والمتقاطعة من الزملاء والأصدقاء الذين عرفهم في المنيل، وتأثر بهم وأثر فيهم ومعا نمت أحلامهم، وتعقدت همومهم... بينما عبر عن القطب الثاني والمهم في حياته «كوم أشقاو»، في فيلميه: الجنوبية (روائي قصير وهو مشروع تخرجه من المعهد العالي للسينما) وفيلم «عرق البلح». في الفيلمين يقدم رضوان بعض التفاصيل لعالم الصعيد، كما تصوره وصاغه خياله الفني، حيث يختلط التاريخ اليومي الواقعي بالرغبة في أسطرة الوقائع والأحداث والشخصيات.

القطبان «المنيل - كوم أشقاو» شكلا ثنائية خصبة داخل وعي ووجدان رضوان. ثنائية استفادت من الاختلافات والتناقضات بين العالمين. وكان رضوان جسرا وآله زمن عابرة ومغناطيس يلتقط في إجازته الصيفية من الصعيد حكاياته الغرائبية التي يسمعها من الجدات والخالات ويكثف تلك الغرائبية،ويكسبها ملامح أكثر أسطورة ليعيد حكيها لأصدقائه في المنيل. والأسطورية هي رواية محرفة لوقائع حقيقية، إنها التاريخ الشخصي والجمعي، وقد شاهدته عين فنان وأعادت مخيلته تركيبه.



الوعي بالهزيمة

من حكايات الصعيد، تأتي أطياف جد لرضوان شارك بدور فعال وبارز في ثورة ١٩١٩، وساند حزب الوفد وزعيمه سعد زغلول في الكفاح ضد الاحتلال البريطاني. ومن حكايات المنيل يبرز دور مدرس اللغة العربية في مدرسة رضوان الإعدادية الأستاذ أحمد نبيل الذي اكتشف قدرات تلميذه في الخطابة والإنشاء فرعاه وشجعه. وكانت حكاياته عن المقاومة الشعبية أثناء العدوان الثلاثي على بور سعيد ١٩٥٦، وحثه لتلاميذه على القراءة والانشغال بأحوال البلد والعالم، ومنحهم الثقة بأنفسهم، وتنمية شغفهم بالمعرفة والتساؤل، كل هذا رسخ لدى رضوان مبكرا (منتصف الستينيات، وهو بعد تلميذ في السنة الأولى من المدرسة الإعدادية)، شعورا بأهمية دوره في الحياة، فالعالم بالنسبة إليه سيكون ناقصا من دونه. الحكايتان «الصعيدية والمنيلية» ظهر تأثيرهما الطاغي على رضوان عقب هزيمة ١٩٦٧ مباشرة، فذهب وصحبه إلى مبنى الاتحاد الاشتراكي (التنظيم السياسي الشرعي الوحيد في ذلك الوقت)، ليتطوع وصحبه في المقاومة الشعبية. المسؤولون شكروا الشباب على شعورهم الوطني وصرفوهم بهدوء. ويتحول السؤال البسيط: لماذا حدثت الهزيمة، ومن المسؤول عنها، وكيف يمكن مواجهتها؟ إلى مئات الأسئلة التي أهمها: ماذا عن رضوان أن يفعل، وما دوره في حياة ومصير بلده؟ قلق هذا السؤال دفعه إلى طرحه على زملائه وأصدقائه الذين فجرت الهزيمة في نفوسهم مشاعر متقاربة: غضب وتمرد لا حدود له وشعور حاد بالمسؤولية، وبدأت جلسات الكورنيش الليلية تتحول من هواجس المراهقة وضغوطها إلى هموم الرجال واهتماماتهم. وهكذا، دخل رضوان وعدد من أقرانه عالم السياسة من باب الأسئلة البسيطة.

شلة المنيل

بدأت حالة الغضب والتمرد تتسع من مظاهرات الطلبة في عام ١٩٦٨ اعتراضا على الأحكام الهزيلة الصادرة بحق المسؤولين العسكريين عن الهزيمة، فقد أصبح الشارع المصري على يسار عبدالناصر الذي اهتزت هيبته، وفقد الكثير من جاذبيته الوطنية. وبدأت الدوائر التي تتقاطع معها اهتمامات رضوان تتسع وتتعدد: السياسة والأدب والفن. واختفت الحدود الفاصلة بينها. فالغاضبون من الهزيمة والمتمردون على السلطة انفلتوا من عقالهم، اجتماعات في الاتحاد الاشتراكي تتحول إلى محاكمات علنية وجريئة للسلطة، تيارات من اليسار تتظاهر وتبحث عن تعبيراتها السياسية الخاصة، أدباء الستينيات يتمردون على السلطة الثقافية في المؤتمر الأول لأدباء الأقاليم عام ١٩٦٩، وبعضهم يصدرون قبل ذلك بعام مجلة مستقلة (جاليري ٦٨). وخريجو معهد السينما الشباب وزملاؤه النقاد يدعون إلى سينما جديدة، ويكون بعضهم «جماعة السينما الجديدة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في كل هذا، كان رضوان نهما في البحث والمعرفة. بدأ بمكتبة والده التراثية، ومكتبة الروضة العامة، ثم سور الأزبكية. وحين تعرف على خالد مندور، الطالب بكلية الهندسة وأحد أعضاء جماعة أنصار الثورة الفلسطينية، وهو ابن الناقد الكبير الدكتور محمد مندور، انفتحت أمام رضوان المعارف الإنسانية المتاحة: فلسفة، تاريخ، أدب، فن وسياسة.

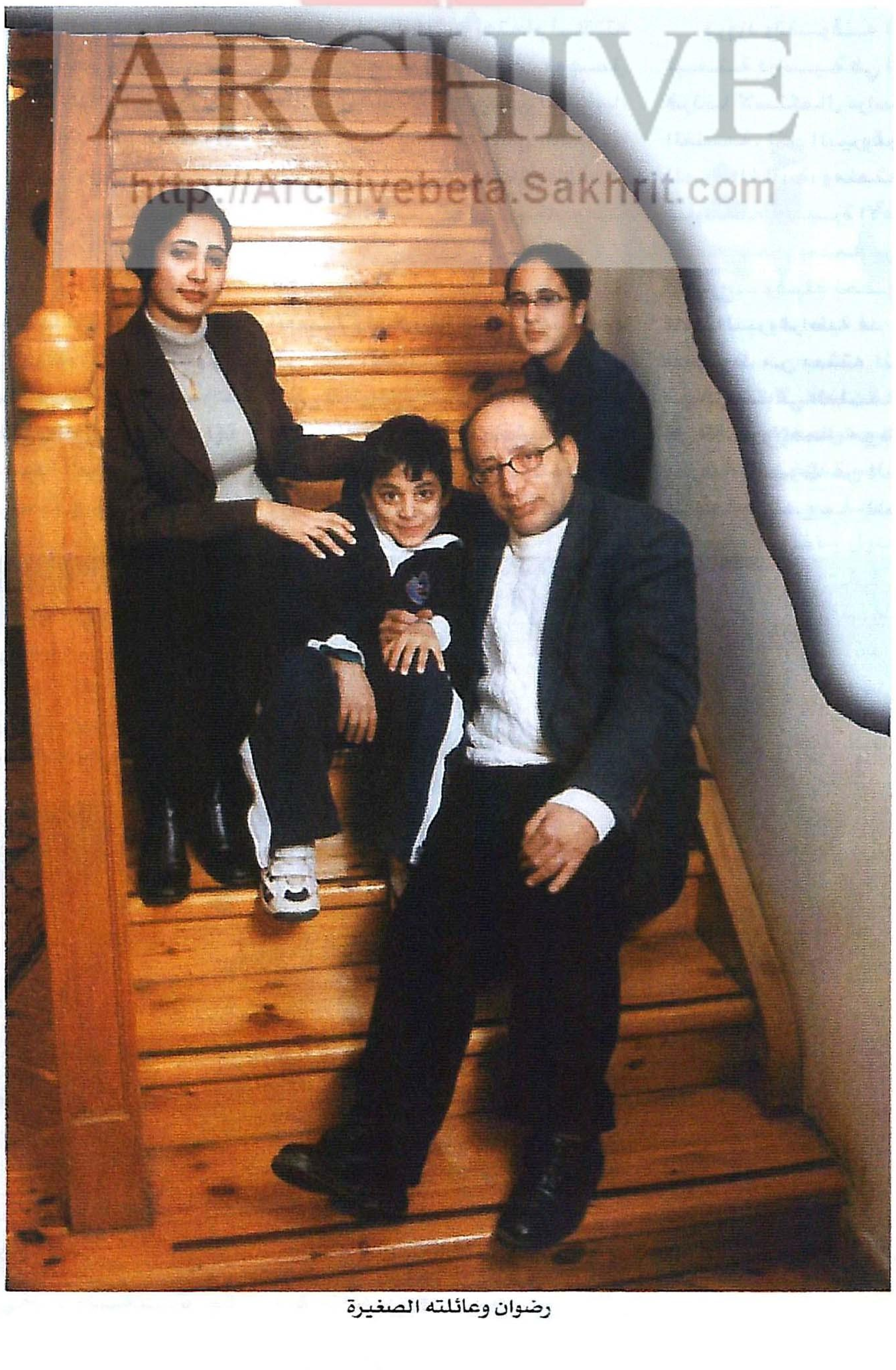
وبدأت ملامح رضوان الشخصية والنفسية تتشكل: طاقة عالية ونشاط زائد، وقدرة عالية على ضبط وتوجيه الطاقة، قراءات ومناقشات لساعات، وبتركيز عال وإحساس شديد بالمسؤولية ورغبة في الالتقاء بالآخرين، والتزام بجدول بحث صارم، ومقدرة على الاستمرار لأيام في الحالة نفسها من النشاط ورفض الامتثال لشروط الواقع. فهو لا يرضى بالعام كما هو، وثقة بقدرته على المساهمة في تغيير العالم. هذه الحالة التي تستمر إلى أيام كانت مثار اندهاش أصدقائه الذين تقاربت مسارات حياتهم، فيما بعد وعرفوا في الوسط الثقافي المصري بتعبير «شلة المنيل»، الذين وصلوا إلى عالم الفن، منهم يرون أن نشاط رضوان الهائل كان يعقبه، وبدرجة الإخلاص والتركيز نفسها، ميل إلى الراحة، وربما الانطواء والركون إلى سكون تام، واعتزال العالم لأيام، ونوم يتجاوز بكثير ما يحتاجه الجسد، ويلاحظون أنه في أوقات كثيرة كانت الجدية تختلط عنده بالمرح والسخرية من دون أن يكون هذا المزج شاذا أو مستهجنا.

كانت لقاءات «شلة المنيل» متعددة، المقر الرئيسي كان الكورنيش، لكن البيوت كانت مفتوحة، خاصة بيت «عم مصطفى»، الذي كان سعيدا ومشجعا أن يكون بيته أشبه بدوار العائلة في «كوم أشقاو»، مفتوح للجميع بكرم وفخر. أصدقاء رضوان كانوا يعرفون جيدا خصوصية نظرته إلى الحياة، وموقعه كجسر بين المنيل و«كوم أشقاو»، يعرفون أن عينه ترى ما لا يراه الآخرون، وأنه حين يعيد سرد ما حدث يقدمه بطزاجة وجدة، «بعضه قد يكون حكاه من قبل مرات». كلهم عرفوا «زيرة وخيرة» السيدتين اللتين تساعدان والد رضوان في أعمال البيت، ولا يرون فيهما شيئا مختلفا، أو جديدا للتوقف عنده، لكن رضوان يحولهما بحكاياته إلى شخصيتين أسطوريتين: مزج خيالاته عنهما في شخصية «زيد الخير» في فيلم «عرق البلح»، التي يقول عنها الشاب: نعم... نعم... الآن عرفتك... عبدتنا السوداء «زيد الخير» رفيقة الجد الكبير، صانعة عرق البلح، وأغلبهم عرف «بط ووز» الشابين المتمردين جاري رضوان، وكانوا ينظرون إليهما «على رغم كل أفعالهما المضحكة والغريبة»، على أنهما جانحان يتراوح

تزوج على عجل ليتمم قصة حبه

سلوكهما بين البلاهة والإجرام. أما رضوان فكان مغرما بهما، ويرى أنهما شخصان قادمان من عالم الخيال، فيهما سمات الفرسان وحكمة الفلاسفة وتقوى الأولياء. وأصدقاء رضوان لا يملون حكاياته عن خاله «على رغم أنهم سمعوا أغلبها مرات عدة» التي يظهره فيها عملاقا يخرج بحصانه من بوابة الدوار العالية بمهانة تليق بأمير وجلال يناسب أبطال الملاحم الكبرى (أبو زيد، وسيف اليزن). حكايات رضوان كانت تنقل أصدقاءه إلى عالم الصعيد، كما يراه، أو أنها كانت تنقل صعيده إليهم في المنيل.

«شلة المنيل» تعبير ملتبس وزائغ، لكنه يملك الكثير من الجاذبية والسحر، فالصداقة التي جمعت بين



رضوان وعائلته الصغيرة

عدد من طلاب الثانوي في منتصف الستينيات صمدت أمام كل الانقلابات والتحولات التي واجهتها على مدى ما يقارب من أربعة عقود. البعض يقابل هذا التعبير بسخرية واستنكار، قائلا «دي مش شلة أصحاب، دي ديانة باطنية»، فالدوائر التي تقاطعت عندها اهتماماتهم منفرة بطبيعتها، والخلافات فيها حادة وممزقة، فالسياسة والفن يجعلان أقل خلاف يتحول إلى خصومة وعداء.

جار وقريب

المنيل وكوم أشقاو أهديا لرضوان شخصين لعبا دورين مهمين في حياته. الأول، جاره في العمارة نفسها، الفنان حسن فؤاد الرسام والمشرف الفني في مجلة صباح الخير، وعدد آخر من المطبوعات، وكاتب سيناريو وحوار فيلمي: الأرض (١٩٧٠) والناس والنيل (١٩٧٢) للمخرج يوسف شاهين. كان حسن فؤاد بمثابة أب روحي لرضوان، أتاح له مكتبته الزاخرة، ووجه قراءاته، وشاركه متعة طرح الأسئلة والبحث عن إجابات، وبمرور الوقت تحولا إلى صديقين تجاوزا فروق السن والتجربة.

هدية كوم أشقاو كانت مدكور ثابت بلديات وقريب رضوان، يكبره بسبع سنوات أهلته لدور الدليل والمرشد للخروج به من جزيرة المنيل إلى قلب القاهرة الثقافي والفني. كانت الآمال كبيرة في مستقبل باهر لمدكور الذي تخرج من معهد السينما قسم الإخراج ١٩٦٥، وكان ترتيبه الأول، وعين معيدا بالمعهد ١٩٦٦، حصل فيلمه «ثورة المكن» ١٩٦٧، على الجائزة الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية في مهرجان الإسكندرية (١٩٦٩)، لذلك، لم تكف كلمات الكاتب خيري شلبي في مقاله «مراهنات الصبا» مبالغة حين كتب: «في أواسط الستينيات كان مدكور ثابت معلما بارزا من معالم القاهرة مثل تمثال رمسيس وباب الحديد، والقلعة وحي الحسين... وهو إما في مقهى ريش، وإما في مقهى سوق الحميدية في الدور العلوي، أو في أتيليه القاهرة أو في أي مقهى من المقاهي الشعبية في حي باب اللوق، أو مقهى الفيشاوي في الحسين... وهو يتكلم بحماسة شديدة، وانفعال صادق، يتكلم بملء شعوره، بطلاقة تليق بكبار المتحدثين وعظماء المفكرين أصحاب النظريات الفلسفية... الملف الأزرق الشهير الذي كان مفرودا أمامه دائما لا يغيب عن بالي في الغالب يحتوي على مشروع سيناريو يواصل الكتابة فيه ليقوم بإخراجه. ولقد ظللنا لسنوات طويلة ننتظر فيلما عظيما من ضمير الغيب من إخراج مدكور ثابت، وبقي المشروع السينمائي لمدكور ثابت مؤجلا من جانبه، متوقعا من جانبنا طوال سنوات الصبا والشباب وحتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكهولة».

إذا المراهنات على مدكور في النصف الثاني من الستينيات حين كان رضوان يفتح ملفات انشغاله بالعالم وبالفن، كانت هائلة. لذلك كان من الطبيعي أن يجد رضوان في مدكور بابا ذهبيا إلى قلب القاهرة الثقافي والفني وسط زخم ما بعد النكسة الصاخب والحالم. فعرف رضوان جمعية سينما القاهرة التي كانت تقدم أفلاما مختارة ومختلفة عن النمط الهوليودي، أفلاما من التجارب الأوروبية الغربية والشرقية، وعرف كذلك طريقه إلى المراكز الثقافية الأجنبية التي تقدم هذه النوعية أيضا من الأفلام. وعرف مقاهي المثقفين: ريش وايزافيتش وفيها تعرف على عدد من أدباء وكتاب الستينيات أكثرهم تأثيرا فيه يحيى الطاهر عبدالله. والأهم أنه بدأ يدرب مخيلته على كتابة السيناريو، ويقرأ بعمق في النقد السينمائي وجماليات السينما. وكانت تجربة مدكور درسا مهما لرضوان فيما بعد. فمدكور بعد إخراجه «حكاية الأصل والصورة» كجزء من فيلم «صور ممنوعة» (١٩٦٩)، أول فيلم روائي للمخرجين الثلاثة الجدد: أشرف فهمي، محمد عبدالعزيز، مدكور ثابت. ظل منتظرا لفرصة التعبير منفردا، وفي فيلم كامل عن نفسه. لكن فيلمه «الولد الغبي» (١٩٧٥) الذي اعتبره درسا قاسيا في التنازلات الفنية التي دفعته الى البعد عن السينما الروائية والاكتفاء بالأفلام التسجيلية (عددها أيضا محدود)، بالإضافة إلى عمله مدرسا في معهد السينما. هذه الأمال العريضة التي آلت إلى درس وعبرة جعلت رضوان حريصا بعد ذلك على عدم الانزلاق إلى فخ «المراهنات»، وجعلته عمليا وواثقا من قدرته على اختراق قوانين السوق وآلياته من دون التسليم بكل شروطها، والحاسم في هذه الخبرة أن رضوان حرص على أن تكون المسافة بين المستحيل والممكن قصيرة، من دون المبالغة في تقدير موهبته وإمكاناته أو ابتذالها.

حكومة الطلبة

الاختيار الأول لرضوان كان السينما. وعلى رغم معارضة «عم مصطفى» إلا أنه تقدم بأوراق قبوله إلى المعهد، لكن لجنة القبول رفضته لأسباب لا تتعلق بكفاءته أو جدارته بدراسة السينما، وبهدوء، توجه إلى عالم الفلسفة، وأصبح طالبا في كلية الآداب جامعة القاهرة، مندمجا بكل طاقته في الحركة الطلابية التي كانت في أوج زهوها ونشاطها، فالتيارات اليسارية رأت أن السادات أضعف كثيرا من سلفه، فواجهته بتحركات مبتكرة، بعضها سري وبعضها علني، خرجت إلى الشارع وتجاوبت مع شعور عام وظاهر من المثقفين والجمهور بضرورة إحداث

خلال تصويره لأحد الافلام

تغيرات جذرية في سياسات السلطة وأهدافها. وكانت القضية الوطنية (الاحتلال الإسرائيلي لسيناء) محورا رئيسيا (يحظى ببؤرة الاهتمام والمشروعية)، وحوله رفعت شعارات ومطالب جذابة: حرب التحرير الشعبية، اقتصاد الحرب، الحريات السياسية والتعددية الفكرية. واستعادت الحركة الطلابية الكثير من أساليب العمل المجربة في فترة الكفاح الوطني في الأربعينيات، ومدت خطوط اتصالها بالشارع. كانت الآمال مفرطة في التفاؤل حتى تخيل الكثيرون أن الطلبة المصريين سينجحون فيما فشلت فيه حركات الشباب الأوروبي في تمردات ١٩٦٨ الجامحة والناقضة، لكل مؤسسات الحداثة الصناعية الرأسمالية: (الدولة، الأحزاب، أجهزة الإعلام والجامعات)، ومؤسسات المجتمع التقليدية (الدين والأسرة)، واعتبروا الحركة الطلابية قاطرة قادرة على سحب قوى المجتمع المصري كلها نحو الثورة، وتشكل «حكومة الطلبة». وسط هذا، كان رضوان وأصدقاؤه مستغرقين تماما في هذه الحركة، وكان أداء رضوان لافتا، وتميز بنشاط لا مثيل له: يكتب مجلات حائط تشغل مساحة تتجاوز ستة أضعاف ما يكتبه زملاؤه، وحين يتكلم يأخذ وقتا أطول من كل المتحدثين، وفي الوقت نفسه، يتفوق دراسيا، ويثير اهتمام أساتذته بجدية بحثه الفلسفي، وعمق اطلاعه وشموله، ولا ينسى السينما، فيتابع ما يقدمه نادي القاهرة، والمراكز الثقافية معلقا وناقدا لما يراه، ويكتب مشروعات سيناريوهات أفلام.

فروضه الدراسية، وأبحاثه العلمية تكشف عن تنوع خصب يعود إلى تلك الثنائية التي بدأ منها، ثنائية الواقع والخيال التي تصوغ تصوراته الخاصة، ملغيا المسافة بينهما، ليجعلهما مزيجا وقواما واحدا متماسكا، انشغاله الفلسفي بالواقع والثورة الذي يظهر في بحثه عن «فلسفة عبدالله النديم»، الذي يعتبره منظرا وفيلسوفا للثورة العرابية، يتوافق مع استغراقه الجواني الصوفي في أبحاثه عن: ابن الفارض وابن عربي. يرجع ذلك إلى طبيعته النفسية والشخصية التي تجمع بين الاندماج في الآخرين، والتوحد مع الذات في الوقت نفسه.

بروزه وتفوقه الدراسي أهله لبعثة دراسية في السوربون في فرنسا لاستكمال دراسته العليا في الفلسفة. لكن البيروقراطية فعلتها للمرة الثانية، ومنعته من السفر، فأعادته أجهزة الأمن من المطار، ومعه إعلان بمنعه من السفر إلى الخارج... وقبله بعقود عدة ١٩٣٨، كانت البيروقراطية قد حرمت نجيب محفوظ من بعثته لنيل الدكتوراه من فرنسا في الفلسفة أيضا لخطأ في الاسم ولإهمال موظف صغير، ما صرف محفوظ عن الفلسفة تماما ليبدأ مشروعه الشاق والطويل لتأسيس دعائم الرواية العربية، المرحلة القصيرة للمطار ذهابا وعودة ألقت على رضوان بمسؤوليات مختلفة، فأثناء الاستعداد للسفر كان عليه أن يتمم قصة حبه لجارته الشابة (عزة كامل) كي تتمكن من اللحاق به إلى فرنسا، فتزوجا على عجل من دون استعداد أو تجهيزات، والآن وقد أعادته البيروقراطية وحرمته من البعثة، فإن عليه أن يتحمل مسؤولياته ويرعى أسرته.

مع زوجته «عزه كامل»

الذهاب إلى الكاميرا

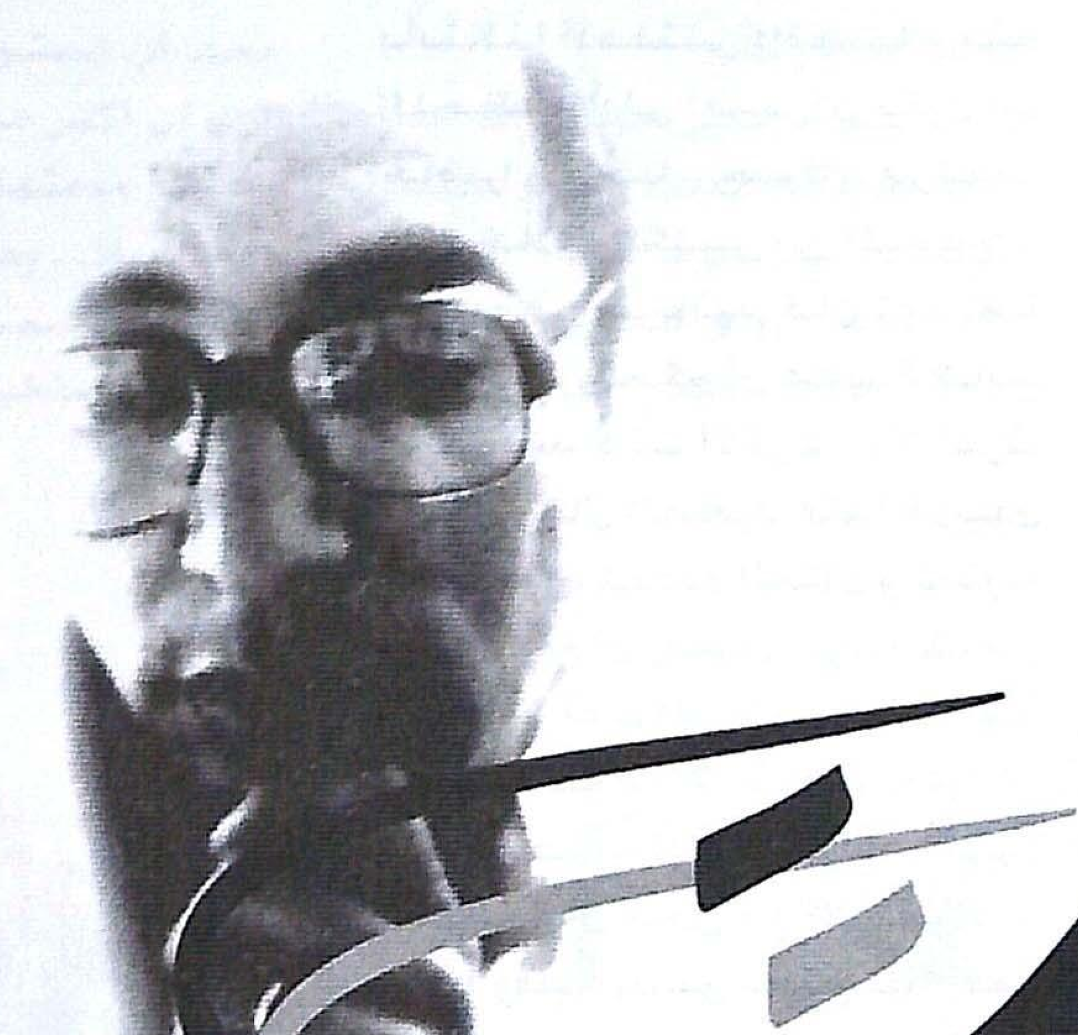
بهدوء أكثر هذه المرة، أعاد رضوان تخطيط مسار حياته، وفي اتجاه معاكس للمرة السابقة، حين رفضته لجنة القبول بمعهد السينما، قبل أولا بوظيفة في الثقافة الجماهيرية تلبي متطلبات الحياة اليومية التي كان هو وزوجته مصرين أن يعتمدا فيها على قدراتهما الذاتية. ثم تقدم إلى معهد السينما الذي قبله هذه المرة. هذا المسار المنفرج وصولا إلى عالم الفن والأطياف قطعه عدد من «شلة المنيل» الذين أخلصوا إلى حلم الفن الذي راود أغلبهم: مجدي أحمد علي هجر طب الأسنان إلى السينما، وعادل السيوي اعتزل الطب وصولا إلى الألوان والخطوط وعالم الفن التشكيلي، وسامي السيوي لم يجد مدخلا للتعبير عن نفسه إلا مع رضوان في «ليه يا بنفسج».

في الاتجاهين: من السينما التي رفضته إلى الفلسفة، ومن الفلسفة التي أعادته إلى السينما، كان رضوان يهذب أحلامه، ويتعلم أن رفض الامتثال للواقع والثورة عليه تحدده عوامل كثيرة ليست كلها في متناوله. فقد امتلك الجراءة على القفز فوق معارضة «عم مصطفى» لالتحاقه مباشرة وفور حصوله على الثانوية في معهد السينما، وهو ما كان يمكنه تحمله، لكن رفض المعهد له واقع لا يستطيع القفز عليه، وهو ما حدث حين عاد من المطار. في الاتجاهين لم يكن رضوان متوائما خاضعا للواقع بل مخاتلا له بحثا عن ثقب في هذا الجدار الصلد. فالكفاءة والجدارة لا تقاسان بالأحلام، بل بالمهام التي يتقبلها الإنسان. رضوان تقبل أن يكون باحثا في الفلسفة فتفوق فيها، لكن الجدار لم يسمح بالتفلسف والتفرغ له.

رضوان تقبل أن يدخل لجنة الاختبار في المعهد، وكان مؤهلا وبجدارة، لكن اللجنة لم تنظر إلى كفاءته، بل انشغلت بسجله السياسي. وها هو ينفلت إلى مقاعد السينما، ومعه خبرة وتجربة ومسؤولية، ليبدأ العمل في السينما أثناء الدراسة من أول درجاتها «عامل كلاكيت»، وحين يتخرج وتكون ظروف السينما المصرية في أسوأ حالاتها فنيا وإنتاجيا، لا يهرب أو يمتثل للواقع، بل يحفر ببطء مسارا هادئا بالعمل مساعدا للإخراج حتى يصل إلى مقعد «المخرج»، في «ليه يا بنفسج» ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمات



يحدث هذا في السينما. تظهر كلمة «النهاية» ويصبح بإمكان المشاهد أن يصدر كلمة على ما شاهده. ولن يغير رأيه بسهولة مهما كانت قوة الآراء المخالفة له إلا عندما يعاود المشاهدة في ضوء تلك الآراء.

حياة الإنسان مثل شريط السينما. حين تظهر كلمة «النهاية» يأتي دور زوايا النظر المختلفة إلى التجربة الإنسانية التي وصلت إلى اكتمالها. وبمقدار تعدد وتنوع هذه الزوايا يمكن إعادة مشاهدة شريط الحياة.

ضمن هذا الملف كان لا بد من هذه الشهادات لعدد ممن عايشوه أو عملوا معه تعكس بعض التفاصيل من حياة وفن رضوان الكاشف، في مقدمتها شهادة لزوجته عزة كامل، ثم شهادة المصور المعروف طارق التلمساني، والكاتب المعروف محمد البساطي، والسيناريست سيد فؤاد الذي كان يعمل معه على آخر فيلم لم يتحقق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أجرتها: نادين شمس

«كنت أغار من حكاياته»

عزه كامل

عندما أراد أن يجد لابنته اسما .. أشعل سبع شموع .. بعدد الأسماء التي يحتار في الاختيار بينها .. كل منها يحمل اسما .. وقال أنه سيحاول إطفاءها جميعا، والشمعة التي تبقى .. تكون ابنتنا.

انطفأت جميعا .. وبقيت «عايدة». ..كان هذا هو رضوان .. من أين أتى بحيلة الشموع.. كيف خطرت على باله.. هل ألفها .. أم اخترعها.. أم حورها؟ لم أعرف.. ولكني كنت أعرف أنها حيلة بسيطة من الحيل والحكايات الكثيرة التي تعيش في رأس هذاالرجل.

عرفت رضوان وأنا في الثانية عشرة من عمري.. كان يكبرني بسنوات.. عرفته عن طريق أخي.. كان له ولهما مع أصدقائهما عالما خاصا مغلقا بالنسبة إلي، إلى أن بدأت بالتردد عليهم لزيارة شقيقاته. لفت نظري أنه كان يستمع إلى أغان عن الثورة الفلسطينية ويقرأ شعرا كثيرا.. حتى طريقة كلامه وحكيه غريبة.. نموذجه لم يكن مألوفا بين أصدقاء أخوتي، بدأت انتبه وأقضي وقتا أطول للاستماع إليه وإلى حكاياته، وبعد فترة قليلة انتبه هو لاهتمامي وبدأ يسمعني هذه الأغاني التي كان يسمعها ويقترح علي دواوين شعر أقرأها.. ويتابع معي ويهتم بالاستماع إلى رأيي.. في هذه المرحلة المبكرة من علاقتنا بدا لي رضوان مصدرا مهما للمعرفة وشخصا غريبا فتح لي أبواب عالم وعوالم أوسع .. لم تكن مطروحة عندي حتى مع وجودي بجانب اخوتي الذين اهتموا بالثقافة. لأن رضوان كان شخصا مختلفا بالفعل، يختلف عن جميع من هم في جيله في حي الروضة.. كان يقرأ بشكل لافت، يواظب على مكتبة الروضة.. وعلى المستوى الخارجي كان أيضا غريبا.. كان ينتقل في حديثه بين لكنة القاهرة ولكنة الصعيد بطلاقة وإحساس دافئ. أتصور أنه اكتسبهما من البيت الذي خرج منه.. فأبوه كان يتحدث العربية الفصحى دائما، وأمه وشقيقه كانا يتحدثان اللكنة الصعيدية الصرف.. لم يكن رضوان وحده الغريب، بل كان عالمه كله غريبا بالنسبة إلي.. غريبا وثريا.. ثراء احتواني منذ اللحظة الأولى لمعرفتي به. ربما كانت البداية هي هذه الدهشة والانتباه لفتاة صغيرة.. ومع الوقت تحول الأمر عندي إلى المتابعة.. كنت أكبر وكان هو يكبر معي.. كنت أتغير وأراه يتغير أمامي.. منحني هذا فرصة كبيرة لألمس صورا وحالات وأوجها مختلفة لرضوان.. فرصة لا تتاح لشاب وفتاة يتعرفان بعضهما على بعض.

علاقتي برضوان، رغم ما يبدو فيها من قصة حب وكفاح، لم تكن كذلك فقط.. لم تكن حكاية حب معزولة عن الأحداث وعما يجري وعن الناس .. كان جزء كبير منها ينسجه الواقع والأصدقاء واللحظة التاريخية التي نمت فيها الحركة الطلابية، المنتديات الثقافية، عالم الجامعة .. كان رضوان وسط كل هذا قويا.. وكانت قوتي أنا تزداد.. لم تمنعني قوته من أن أقوى.. ولم يستبدلني داخله بأخرى.. كنا سويا: جيرانا ثم «معلما» و«تلميذه» ثم أصدقاء .. وفي مرحلتي الثانوية اضيف إليّ كل ذلك «الحب» .. بعد المعرفة والقيم والفهم والتراكم كانت هناك علاقة حقيقية.. لم يصرح أي منا للآخر تصريحا بالكلمات.. ولكن في لحظة ما، عرفنا أنا وهو أن هناك شيئا آخر وسط كل هذه المشاعر، وبدأ مستوى جديد في علاقتنا، عشناه بكل تفاصيله الرومانسية اللذيذة، المراهقة والناضجة أحيانا.. لم تكن مجرد علاقة «مثقف بفتاة».. كنا اثنين، رجلا وامرأة يحتفيان بالحياة سويا بحب شديد وتفاصيل تتراكم الواحدة تلو الأخرى. أجمل ما كان فيها أنها كانت علاقة مفتوحة.. الجميع يعرفها: أهلي وأهله وأهل الروضة وأصدقاؤنا.. والجميع يباركونها ويسندونها.. كنا محبوبين، وعلاقتنا محبوبة ومرعية.. وزواجنا يشهد على مساهمات البقال والمكوجي والأصدقاء.

كانت حياة رضوان «عريضة».. وكان هو يعيشها بهذا الإحساس ويتحرك فيها أفقيا.. لم يكن أبدا رجلا عاديا.. ومع ذلك علاقته

بأبنائنا أذهلتني دائما.. منذ اللحظة الأولى أصر أن يكون أبا حاضرا.. محبا.. حنونا.. مرشدا.. على خلاف الكثير من المبدعين.. وجوده في حياتهم كان له دائما الأولوية.. وبحكم أن عايدة كانت الأكبر فقد كانت الأقرب.. ولا أعرف هل كل رجال الصعيد هكذا قريبون من بناتهم، شديدو الحنان والعذوبة معهن... أم أن رضوان شرب ذلك من أبيه؟ لا أعرف. ولكني كنت ألمس تماما خصوصية علاقته بعايدة.. لم يكن فقط أبا لها.. كان معها مثلما كان معي مع الاختلاف.. روحا وقلبا ويدين تفتح لها أفقا وعالما رحبا. لترى وتفهم.. وتكبر ولم يتحول الأمر عند عايدة إلى دروس وتلقين وعالم مغلق في حدود أغلفة الكتب التي تقرأها أو الموسيقى التي تسمعها وحدها.. كان رضوان حريصا على أن يكون العالم الذي يفتحه لأولاده أهم أجزائه من الحياة نفسها، من الخبرة والاحتكاك بالآخرين... كانت هذه بالضبط هي قناعته التي عاشها تماما.. فعلى رغم انتمائه إلينا فإنه لم يكن يستطيع أن يقضي يوما واحدا في البيت من دون أن يخرج.. خاصة ليلا.. كان يعني هذا أنه مريض.. حتى عند الكتابة التي كان يخصص لها فترة الليل.. لم يكن يغرق فيها إلى الحد الذي يمنعه من الخروج.. بل كان يصر على كسر حالة الكتابة تلك بالخروج ولقاء الناس وسماع حكاياتهم.. لأن هذه الحكايات هي الشحنة التي يكتب بها وهي رصيده الإنساني الذي يرسم به شخصياته وأحداثه.. وأدعي الآن أنها كانت الطاقة التي يحيا بها هو شخصيا، حتى أنني كنت أتصور أحيانا، أن رضوان يعيش الحياة كمجموعة حكايات متداخلة تتضخم أحداثها وشخصياتها على طريقة أفلام الكرتون.

ربما كان يشعرني هذا أحيانا بأنه لا مكان لي وسط كل هذه الحكايات ولكن مع الوقت أيقنت أن هذا هو رضوان وأن شيئا ما سيفقد في شخصيته وروحه من دون هذه الحكايات وهذه العلاقات.. كان علي أن أتحمل أكثر.. وكان هو يعرف ذلك ويقول هذا للجميع.. كان ذلك كافيا لي.. ولكن في لحظات الأزمة لا أخفي أنني كنت أشعر وأرى المساحة الحقيقية التي أشغلها في حياة رضوان... كان يشعر بالقلق حين أبدو جادة ومتشددة في موقفي، ولأنه يحتمل هذا طويلا كان دائما يحول الأمر إلى نكتة وموقف يسخر فيه من نفسه ومني ومن الجميع.. ودائما كنت أتراجع بدوري.. ولا أجد مفرا.. كان ثراؤه يحاصرني حين اكتشف وأنا في أشد لحظات الغضب منه أنني أحبه بشدة تفوق قدرتي على تركه.

أتصور أن علاقتنا بدأت مميزة واستمرت هكذا.. ربما لأن الشكل الاجتماعي لهذه العلاقة (أي الزواج والأسرة والأولاد) لم يدفعه أو يدفعني إلى دفعه أن يتنازل يوما ما في فنه.. كنا حريصين على ألا تجبره ظروفنا على عمل يكرهه... يلومنا ويلوم نفسه عليه ذات يوم.

أكتشف الآن منذ اللحظة التي عرفت فيها رضوان.. ملأني .. لم أعرف رجلا غيره، وفيما بعد لم أرغب في أن أعرف رجلا غيره.. لم أخف يوما أنه فنان وأن الفن لا يمنحني فيه إلا أجزاء.. كنت أثق أنه موجود وحاضر ليس في داخلي فقط ولكن في العلاقة التي أصبحت كيانا ثالثا بيننا.

لا أذكر أن رضوان كان يتعامل مع الموت بشكل جاد أو قلق.. كان دائما يسخر منه، أو يتعامل معه باستخفاف حين يردد«بكره أموت وتعرفوا قيمتي» فنسخر منه نحن أيضا. لا أنكر أن الموت كان حاضرا في وعيه بموت أمه أولا، ثم أخي ثم شقيقه. نعم كان هناك موت صادق ومؤلم في حياتنا سويا، ولكن فيما يتعلق بموته هو.. فلم يكن يذكره أو حتى يعيشه بتقدم السن.. في الفترة الأخيرة فقط كان هناك إيقاع مختلف.. كنت أشعر بأن رضوان يلهث.. يريد أن ينجز أشياء كثيرة.. وهذا ليس إيقاعه.. كان إيقاعه دائما أبطأ، ليس لأنه شخص بطيء بطبيعته، ولكن لأنه كان لينجز عملا، يعيش الحياة بجانبه، فهي لا تتوقف لأنه يصنع فيلما أو يكتب مقالا.. كان حريصا أن يضيع وقتا في الحياة ليصنع هذا الفيلم. ثم أنه أصبح أكثر قلقا على الأولاد.. ولكني لم أتوقف أمام هذا القلق وربطته بإحساسه الدائم بعدم الأمان تجاه الحياة.

عندما استيقظت يوم الوفاة في السابعة صباحا ودخلت عليه المكتب ورأيت وجهه، لا أعرف كيف عرفت أن هناك شيئا ما مقبضا وخطيرا.. كان متعبا ووجهه أصفر.. أفرغ ما في بطنه ورفض الذهاب إلى المستشفى واقترح أنه تعب من أكلة «فتة»، وطلب مني أن أصنع له نعناعا.. ذهبت وعندما عدت.. كان هو قد ذهب...

شهران فقط كانا يفصلانه عن الخمسين.. خمسون عاما عشنا معظمها سويا.. الآن أشعر أننا عشناها بقوة ومارسنا فيها الحياة بكل ما فيها من مشاعر حلوة ومرة.

ترك لي بعد رحيله ذكريات هي في الواقع عمري.. وترك لي ولأولادنا إرثا فنيا وإنسانيا محترما ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«رضوان ليس ملائما لزماننا»

طارق التلمساني

عرفت رضوان بعد عودتي من موسكو في ٨١ تقريبا.. ولكننا اقتربنا تحديدا في ١٩٧٨ عندما عملنا سويا في فيلم «عشماوي»، لم نتوقف أثناءه عن الضحك.. منذ هذا التاريخ بدأت بيننا زمالة ثم صداقة ثم أحلام مشتركة عن السينما.

كنت أرى رضوان مثقفا، ذا موقف سياسي محدد، رغم أنه «إقطاعي»... وهو ما كنا نداعبه به في لحظات التندر بيننا.. كان رجلا بسيطا ولكنه شديد العناد خاصة في عمله، إلى درجة تجعله أحيانا يتوقف عن الاستماع ويتشبث تماما برأيه.. كما حدث في عرق البلح.. عندما أصر على ترك اللكنة الصعيدية من دون تعديل أو ترجمة.. إذ اعتبر أن كل هذه الحلول هي تعال واستخفاف بلغة الصعيد وتكريسا للغة البلهاء التي يحاول التلفزيون اقناعنا بها. اعتبرته دائما انسانا «حياتيا» للغاية يعيش اليوم بكل ساعاته في حالة دائمة من الحركة واللقاءات والعمل والمتعة ومشاهدة الأفلام.. كل ذلك بنشاط وبالحماس نفسه.. وبدوري لم أكن أميل إلى تفسير ذلك بأنه خوف من الموت أو رغبة في إنجاز أكبر كم من الأشياء والمتع لضيق الوقت.. وقت الحياة.. ولكني اعتبرته مجرد مرآة تعكس من هو رضوان.. وهو ما جعلني أشعر بأن موته كان فيه نوع من الغدر.. لم يكن مريضا، لم يعان من شيء.. أخيرا فقط اشتكى من ارتفاع في ضغط الدم ونصحه الطبيب بالسير.. وكان يفعل ذلك بانتظام.. على عكس الكثيرين، كان بداخلي إحساس أن رضوان سوف يعيش طويلا، بل أطول منا جميعا.. لأنه كان يضحك، وكان يخرج توتره في عصبية عنيفة.. وكل هذه أداءات عموما تساعد على طول العمر.. ولكي يبدو أنه كان شخصا شديد القلق والهم، وفي الأغلب منذ «عرق البلح» والأزمة التي بها، بدأ يعيش بلحظات عنيفة من التوتر والحزن والغضب الداخلي.. تضاعف في فيلمه الأخير «الساحر» الذي تحمل عبء انتاجه وحده تماما، معتبرا التجربة نوعا من التحدي والثأر.. ولكنه لم يحقق ما أراده له. بالتأكيد كان رضوان مثل جميع أبناء جيلنا السبعينيين، يعيش إحساسا عميقا بالإحباط والاضطهاد.. على رغم التحدي والعند.. هذا النمط من التعايش مع الألم.. أتصور أنه يقتل بالتدريج.. ويقتل أسرع شخص عذب مثل رضوان.. شخص بداخله «صعلكة» ستينية أصيلة، وربما كذلك.. شيء قديم.. «نوستالجي» غير واقعي.. أقرب إلى الدراما.

كان تكوينه الصغير عاملا مؤثرا في علاقته بالحياة ورؤيته إلى العالم، وبالإضافة إلى «الهيصة» والصخب اللذين كان يصنعهما حول ذاته بالسخرية والحكايات المبالغ فيها.. كان أحيانا يبدو شديد العدوانية والشراسة تجاه آخرين حاولوا إهانته أو ايذاءه.

أحببت العمل معه رغم ما كان في علاقتنا كمدير تصوير ومخرج من جدل، كان مرهقا في أحيان كثيرة، كانت تجاربي تصطدم أحيانا مع قلقه الشديد.. كان دائم الشك في النتائج.. ربما أصبح أكثر حرصا.. ربما كان قد فقد حس الإقدام الذي بدا عليه بعد صدمة «عرق البلح» على أي حال كانت تجربتي الوحيدة معه في «عرق البلح» مستوى آخر من التواصل بيننا كان سيكتمل بفيلم «عقبال عندكم» .. ولكن..!

ما أراه غريبا الآن أن رضوان، رغم كل الضغوط التمويلية التي عاناها، لم يفكر يوما في تقنية الفيديو الديجيتال كحل.. كانت علاقته عموما بالتقنيات الحديثة ضعيفة جدا.. ربما كان خوفا أو تشبثا بالسينما التي أحبها بطرقها القديمة البدائية، وحتى عندما اضطر إلى التعامل مع هذه التقنية في «الساحر».

كان ذلك لأسباب اقتصادية بحتة ولم يكن وراء ذلك محاولة للتجريب أو الاكتشاف.

أعتقد أن رضوان لم يكن رجلا ملائما للحياة في هذه الفترة المرتبكة من التاريخ، حيث أصبح من الصعب على الجميع معرفة الخطأ من الصواب.. وبالأخص على المبدعين.. ضاعف هذه المناخ من ارتباكه ومعاركه الداخلية وسؤاله الدائم حول قيمة فنه.. وربما قيمته هو شخصيا في لحظات الأزمة.

تلقيت خبر موته وأنا خارج القاهرة.. أبلغني أحد عمال الإضاءة.. ثرت وشتمته.. لم أفهم ولم أذهب.. ولو كنت في القاهرة ما كنت أستطيع الذهاب.. الآن بعد أن استوعبت قليلا الفكرة أرى أن أكثر ما يجعل هذا الغياب المفجع محتملا هو أنه جاء هادئا وجميلا.. بعكس حياة رضوان التي استمرت حتى اللحظة الأخيرة صاخبة ◆

«نميمة صغيرة واتهام كبير»

محمد البساطي

علاقتي برضوان بدأت بنميمة صغيرة واتهام كبير. فقد ذهبت لمشاهدة فيلمه الأول «ليه يا بنفسج» لأتأكد من حقيقة الكلام عن سرقته لتفاصيل من مجموعتي القصصية «حديث من الطابق الثالث». في البداية كنت مرتابا، لكن الإهداء الذي قدمه رضوان في عناوين الفيلم لكتاب الستينيات والفرح بالكتابة جعلني هادئا بعض الشيء. وبمرور الوقت نسيت الهدف من حضوري فقد بهرني الفيلم، فهو فيلم متكامل بالنسبة إليّ فنيا وجماليا، واهتمامه بعالم البسطاء والتعبير عنهم أسراني.

صحيح أن هناك بعض الملامح من قصتي لكن رضوان وسامي السيوي (المشارك في كتابة السيناريو وكاتب الحوار) أضافا جمالا إلى القصة. والفيلم فيه لقطات مختارة من عوالم عدد كبير من كتاب الستينيات، بالإضافة إلى ملامح من كتاب أمريكا اللاتينية ومن شتاينبك أيضا. لكنني اعتبرت ذلك تأثيرا مشروعا.وحكمي الصادق أن الفيلم ينتمي إلى رضوان وسامي فقط، ولا يمكن لأحد أن يدعي غير ذلك.

ومن يومها أصبحنا صديقين. أعجب رضوان بروايتي «صخب البحيرة وليال أخرى». وأنا أرى أن رضوان كان أفضل من يمكنه أن يقدم صخب البحيرة، فقد اشترى حق تحويلها إلى سيناريو سينمائي مني، وراح يبحث عن منتج يقبل المجازفة بتقديم عمل معاكس لذوق المشاهد وللأفلام السائدة. ثم طالت مدة البحث فسألته وأجابني بأن إعجابه بعالم الرواية لا حدود له، لكنها رواية صعبة تحتاج إلى كاتب سيناريو خارق لتحويل هذه الكثافة التعبيرية إلى صور وأحداث، وأضاف رضوان أنه يدرب نفسه في فيلم «عرق البلح» ليستعد للبحيرة، وطلب مني الترجمة الفرنسية للرواية ليجري بعض الاتصالات مع بعض المنتجين الفرنسيين لتمويل الفيلم، «وبعدها شاهدت فيلم «عرق البلح» فتأكدت من تقديري لإمكانات رضوان، فالفيلم في نظري «رائع» فيه استعراض للمهارات الفنية ومقدرة عالية في خلق الأجواء الدرامية والنفسية والتعبيرية، كما أن لغة الحوار تحمل كثافة الشعر.

ولم يرغب البساطي في الحديث عن الخلاف الذي نشب بين رضوان والمخرج السوري محمد ملص حول روايتيه، فقد كان اتفاقه مع رضوان بالنسبة إليه هو اختياره الأفضل قبل ظهور ملص. لكن ما يثير البساطي ويدعوه إلى التأمل هو المشاريع المتعددة التي كان رضوان يفكر فيها في الوقت نفسه، فهو يعلم أنه بالإضافة إلى صخب البحيرة وليال أخرى كان رضوان مشغولا بالتفكير والبحث عن منتجين لما لا يقل عن ستة مشاريع سينمائية. وهذه الطاقة الهائلة هي سر رضوان الخاص ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ما زلت أشعر بالغضب»

سيد فؤاد

عندما شاهدت فيلمه «ليه يابنفسج».. عرفت أن هذا المخرج رضوان الكاشف.. الذي لم أكن أعرفه بعد.. هو المخرج الذي يستطيع أن يعبر عن هؤلاء الناس الذين ولدت وتربيت بينهم وعشقتهم، إنهم «المهمشون العشوائيون».. ومرت الأيام والسنون والتقيت منذ نحو أربع سنوات رضوان... بدأت صداقتنا من خلال أستاذي وصديقي سمير فريد.. اقتربت من رضوان الإنسان. جمعتنا وصهرتنا سريعا أشياء كثيرة مشتركة بدأت من الموطن الأصلي «طما - سوهاج» وأسلوب التربية في منزل صعيدي داخل منطقة شعبية «بولاق الدكرور/المنيل» والسينما تحمل هموم وأحلام الناس الحقيقيين. وعندما كتبت فيلمي الطويل الأول.. «أعدين ليه» قدمته لإحدى الشركات الكبرى ووافقت عليه وحددت له مخرجا «كوميديا».. ولكن رضوان عندما قرأ السيناريو أصر على إخراجه، بل وطلب من الشركة ذلك، ووافقت، وكان ذلك قبل بدء تصوير فيلمه الأخير «الساحر» بأيام قليلة.. وفي أثناء تحضيره للساحر و«أعدين ليه» أيضا كنت قد انتهيت من كتابة فيلم «عقبال عندكم» الذي كنت قد اتفقت مع مخرج أعتز به كان قد قرأ المعالجة «عقبال عندكم»، ولكن رضوان قال إن «عقبال عندكم» هو الجزء الثاني من فيلم «أعدين ليه»، وقرر تنفيذه، ووجدنا بسرعة «غريبة» جهة لإنتاجه، وبدأنا بالفعل في اختيار الممثلين وجرى الاتفاق معهم.. المعاينة.. الديكور لصلاح مرعي انتهى.. وكان علينا أن نبدأ تصوير حلم رضوان الأخير «عقبال عندكم».

هذا الحلم الذي كان بيني وبين رضوان لم يستمر، فجأة تحول إلى كابوس ما زلت أعيش فيه حتى الآن.. ذهب أكثر إنسان اقتربت منه إنسانيا وفنيا.. فقد أصبحت العلاقة أكثر ملايين المرات من علاقة كاتب سيناريو مبتدئ ومخرج مبدع.. إنه عالم ومنهج وحلم مشترك، وما زلت لا أعرف ما أفعل منذ ذهابه؟

ومنذ أن تابعت رضوان وهو يسير في صحراء الصعيد المحرقة داخل تابوت في سيارة صغيرة. ذلك الطريق الذي طالما قطعه.. إنه يقطعه للمرة الأخيرة «صامتا غاضبا» منذ أن جلست أمام باب قبره على الربوة المرتفعة في كوم أشقاو بعد أن رحل الجميع عنا في «ظلام الجنوب» منذ أن رحت في دوامة «السلامات» على باب المقبرة العالية، منذ أن جلست على الدكة أمام المندرة «وحيدا» ناقضا وعدي لرضوان بأن نجلس معا على هذه الدكة في ليل كوم أشقاو الساحر بعد الانتهاء من «عقبال عندكم»، وحيدا جلست لا أشعر إلا بالغضب من ذهابه، هذا الغضب الذي يرفض أن يتناقص حتى الآن، وظلت الأسئلة تدور في رأسي.. هل رحيل الكاشف المفاجئ هو استكمال لسيناريو الحياة الرديئة التي نعيشها في جميع النواحي؟ هل هو استكمال لدائرة القبح والزيف؟ هل هو اختفاء القدوة والرمز لي وللكثيرين من أبناء جيلي اللعين؟ هل هو انتصار لحياة وسينما القبح والاستهلاك؟

وما زلت أترك رقم تلفون الكاشف في جهازي المحمول منتظرا اتصالا يأتي في صوته الودود.. يا أمير العشوائيين أنت فين؟! وأجيب عليه.. يا زعيم العشوائيين قادم إليك.. نضرب كشري عند أبو طارق.. بجوار مكتبه في شامبليون ونعمل حتى الصباح.. ونسير معا في زحام وسط البلد.. ليذهب هو إلى مدينة نصر وأعود أنا إلى الهرم.. ملعون هذا الموت يا أخي.. ملعون هذا الغدر بحلمك.. بلمسة يدك الحنونة على كتف مصطفى الصغير وعائدة الجميلة بشقاء الأصدقاء في المساء.. بمعاينة فيلم في أبو قتادة.. باتصال تلفوني لكل الناس في العالم.. يوميا ◆

أعماله شاهدة على موهبته الكبيرة

عبده جبير - مصر

لقد كانت معرفتي برضوان الكاشف بين نهايات الستينيات وأوائل السبعينيات، لا أذكر السنة على وجه التحديد، لكنني أظن أنني رأيته لأول مرة في غرفة محمد حلمي هلال (المؤلف السينمائي المرموق فيما بعد) في شارع محمد سالم المتفرع من شارع المنيل الرئيسي، حيث كان فريق من سموا بعد ذلك بـ«شلة المنيل» يلتقون في هذه الغرفة التي كان لها باب خاص يتيح للأصدقاء الدخول إليها والخروج منها من دون إزعاج لبقية أسرة هلال، وهناك تعرفت على سامي السيوي الذي كان بيته القريب (في شارع شرف)، هو البيت الثاني الذي دخلته من بيوت شلة المنيل وقد يكون هو البيت الأكثر جمعا لأفراد هذه الشلة وأصدقائهم، خاصة من الأدباء الشبان (في هذا الوقت)، وحينها تعرفت على محمد السيوي، الأخ الأكبر لسامي، وأحد المناضلين النادرين في زماننا لأسباب سيرد ذكرها تفصيلا في كتاب آخر أعمل عليه منذ سنوات، وكنت في ذلك الوقت المبكر أشاهد عادل السيوي الفنان التشكيلي المعروف الآن (وطالب الطب المجتهد في ذلك الوقت)، وهو يتجنب هذه الشلة من الأدباء الشبان من زوار سامي المتشردين، ثم رأيته في الإجازات وهو يحاول الرسم في غرفة الجلوس فعقدت معه صداقة، تحتاج هي الأخرى إلى وقفة طويلة سترد في ذلك الكتاب، ثم بعد احترافه الفن أضحى عمودا مهما من أعمدة شلة المنيل.

ولم يكن منزل مجدي أحمد علي (المخرج المتميز الآن - شارع مصطفى طموم) ببعيد عن منزل آل السيوي، وكان المقر الثالث (مع استبعاد درجة الأهمية من تقدير هذه البيوت) من مقار شلة المنيل وصحبهم، الذين كنت أحدهم، فمنحت لقب منتسب بامتياز.

كانت هذه البيوت الثلاثة هي الأكثر أهمية في عملية التقاء أفراد

شلة المنيل من المثقفين والأدباء والفنانين، وإن كنت أذكر زيارة أو اثنتين لمنزل رضوان الكاشف الذي يقع هو الآخر في ضاحية المنيل نفسها، حيث أذكر أنني التقيت لأول مرة أيضا بعزة كامل زوجة رضوان ورفيقة كفاحه في المرحلتين:

- مرحلة العمل السياسي ضمن حركة الطلاب، التي كانت تشكل طليعة النضال من أجل الديموقراطية، كما من أجل مقاومة التطبيع الذي أدى إلى كوارث أنهكت، ليس فقط، كاهل مصر والمصريين، بل كاهل العالم العربي بأكمله، حيث أخرجت مصر من بؤرة الصراع، وإن كان قد ثبت أن هذا الخروج لم يجر على النحو الذي أريد له أن يكون.

- ثم في مرحلة احترافه للعمل السينمائي وتفرغه له بالكامل، وفي كل الأحوال، كانت هذه العلاقة الإنسانية معينا لا ينضب من ينابيع عطاء الفنان السينمائي، الذي هو في أشد الحاجة إلى أن يكون محاطا بأجواء محفزة للعمل، على ما في أجواء السينماء من صعوبات جمة.

إن التأكيد على هذه الأجواء لا ينبع من فراغ، فعلينا أن نعرف أن شلة الأصدقاء هذه هي التي ضمت عددا مرموقا من الفنانين والسينمائيين والنقاد، وكذا رجال العمل العام المخلصين، فيما بعد.

ظاهرة لافتة

وهنا أظن أن التاريخ الأدبي والفني لا بد سيقف وقفة مهمة حول ظاهرة قد تكون غريبة، هي ظاهرة توالي الأسماء / الجماعات الفنية والأدبية في جزيرة الروضة التي امتدت مع الزمن لتضم المنيل، الحي الذي كان في العصور الوسطى يضم عددا من الحمامات العامرة الفاخرة ومكانا لسكن البارزين من العلماء ميسوري الحال نذكر منهم ابن النفيس وابن البيطار، وغيرهما ممن لا تسعف الذاكرة بأسمائهم الآن، بل إنه في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين نجد أسماء مصلحين وأدباء أو متأدبين أعلام، منهم الشيخ رشيد رضا، ثم في العشرينيات والثلاثينيات، نجد أسماء أعلام مثل أحمد حسين، مؤسس حزب مصر الفتاة، وحسن الهضيبي، المرشد العام للإخوان المسلمين، وفي الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين وجدنا في المنيل (والروضة) أسماء ساسة مثل محمد نجيب أول رئيس جمهورية في عهد الثورة، ثم أسماء أدبية مهمة كان من أبرز أعضائها الناقد محمد مندور، والشاعر علي الجارم، ومترجم اليونانيات الأديب والناقد دريني خشبة، ثم نذكر عبدالرحمن فهمي، ومحمد عبدالحليم عبدالله، والشاعرة ملك عبدالعزيز، وحسين القباني الذي كان يقيم ندوة أدبية أسبوعية في كازينو الروضة، أظن أن الكثير من الأدباء والفنانين من سكان الحي والمناطق الأخرى ترددوا عليها في هذا الوقت أو ذاك. ثم في الخمسينيات والستينيات وجدنا مجموعة أخرى من الأسماء ضمت الشاعر صلاح عبدالصبور، والناقد محمد غنيمي هلال (الذي كان يسكن في الشقة نفسها التي سكنها من قبله محمد أنور السادات - رئيس الجمهورية فيما بعد) ثم النقاد سامي خشبة، وصبري حافظ، وفاروق عبدالقادر، والقاص سليمان فياض، والمترجم عبدالغفار مكاوي، والشاعر صبحي الجيار، والشاعر والأستاذ الجامعي شوقي خميس، وغيرهم.

أما من الفنانين فقد عرفنا أن عبدالحليم حافظ سكن المنيل سنوات عديدة قبل أن ينتقل إلى الزمالك، وكان كمال الطويل أيضا من أعلام الفنانين الذين سكنوا هذا الحي العتيق، ثم كان هناك من الرسامين حسن فؤاد، وبهجت عثمان وأحمد حجازي.

ثم نأتي إلى الجماعة التي ضمت رضوان الكاشف، والسيناريست والناقد جلال الجميعي، والمخرج مجدي أحمد علي، والسيناريست محمد حلمي هلال، والناقد السينمائي محسن

ويفي، ثم القاص والمسرحي خالد الجويلي والمسرحي نجيب الجويلي.

إنني لا أقدم هنا دراسة لظاهرة فناني وكتاب المنيل أو حصرا بأسمائهم، وإنما أشير مجرد إشارة إلى هذه الظاهرة اللافتة التي سبق أن قدمت مجلة «أيام مصرية» دراسة عنها، لكننا ندعو من يريد الاستزادة عن هذا الموضوع إلى العودة إليها.

الصداقة كحافز

ومن زاويتي الشخصية أيضا، إن كان لي التأكيد على أهمية علاقات الصداقة هذه كحافز على دفع هؤلاء الأفراد وانطلاقتهم في طريق الفن، أجد أن سامي السيوي السيناريست المعروف، كان بالنسبة إلي، مفتاحا مهما من مفاتيح الدخول إلى هذه الزاوية من زوايا الحياة الفنية والثقافية في قاهرة نهاية الستينيات مرورا بالسبعينيات وحتى أوائل التسعينيات، حيث تغيرت الأجواء، وتفرق الصحب، لأسباب عديدة، لعب الزمن فيها أهم الأدوار.

وسامي السيوي على أي حال هو الذي كتب لرضوان، أو لنقل شارك رضوان في كتابة عملين هما: «ليه يابنفسج»، الذي انفرد سامي بكتابة حواره، و«الساحر» الذي إن لم يذكر اسم رضوان عليه ككاتب إلا أنه اقترح على سامي (الكاتب) تغيرات أساسية، تجعل له الكثير من الفضل الذي يذكره سامي بلا إنكار.

في هذه الأجواء، سواء كان المشروع السينمائي قائما ما بين سامي السيوي ورضوان الكاشف، أو بين حلمي هلال ومجدي أحمد علي اللذين تشاركا في الفيلم الجميل «يا دنيا يا غرامي» كنت أرى الفكرة وهي تبدأ «بمسامرة» حديث، يبدو غير مقصود، لكنه نابع من مخزون ثقافي وفني، ثم تتطور الفكرة، إلى شخبطات تنمو شيئا فشيئا حتى تستقيم في نص مكتوب ومتكامل، كان يدور ويلف على الأصدقاء، وكل يبدي رأيا أو ملاحظة، يأخذ بها الكاتب أو لا، ثم تأتي مرحلة البحث عن «منتج» التي قد تكون هي أصعب المراحل.

أقول أصعب المراحل لأني شاهدت مشاريع فنية عديدة توقف نموها بين أفراد هذه الجماعة بسبب عدم وجود التمويل، ومعروف أن فيلم «عرق البلح» ظل أحد عشر عاما (من ١٩٨٧ إلى ١٩٩٨) حبيس الأدراج حتى أنتج بعد تعديلات عديدة تبتعد عن النص الأصلي مسافات فرضتها ظروف الإنتاج، على الرغم من أن هذا النص كان محط إعجاب لا حدود له من دائرة الأصدقاء، حتى اننا كنا نعقد له جلسات قراءة خاصة في بيوتنا لنستمع به كنص مبهر، جديد، وجريء.

وفي إطار ما لعبته الصداقة كحافز للعمل الإبداعي، هناك واقعة مهمة تخص فيلم «الجنوبية» العمل الذي اعتبرناه، في هذه الدائرة من الأصدقاء، عملا مهما ومتكاملا إلى حد بعيد، كما أنه تحقق تماما كما في النص المكتوب، لأنه كان فيلم التخرج من معهد السينما ولم تكن هناك محاذير رقابية، يقول خالد جويلي:

«في نقاش عابر دار حول أهم أفلام رضوان الكاشف أجمع أغلب المتحاورين - وهم من الأصدقاء الكتاب والفنانين - على أن أكثر أفلام رضوان تعبيرا عن رؤيته للسينما بغير ضغوط هو فيلم التخرج «الجنوبية» .. فتلك قصيدة سينمائية نادرة، وككل الأفلام العظيمة من الصعب أن تتكرر».

هذه الواقعة تتعلق بإنتاج هذا الفيلم الذي لم نكن نعتبره، كما تحقق، فيلم تخرج، فقد قرر رضوان في لحظة تجل (وربما تحت تهديد الخوف من أنه ربما لن يجد فرصة إنتاج أخرى سانحة تتيح له تحقيق أول فيلم له بسهولة) أن يعتبر «الجنوبية» فيلمه الأول، ولكن، كل ما يتيحه معهد السينما من إمكانات خاصة في بند الفيلم الخام، لم يكن يتيح له سوى عمل فيلم قصير لا تزيد مدته عن دقائق معدودة، وتحت تأثير هذه الرغبة قام الأصدقاء بجمع ما يكفي من المال لشراء ما أراد رضوان من مادة خام لتحقيق هذا الفيلم، وفي إطار تحقيق هذا الحلم لا بد من ذكر المساهمة التطوعية للفنانين، عبلة كامل، أحمد عبدالعزيز، حنان يوسف، حياة الشيمي، محمد درديري، راندا، والجهد الملحوظ للمصور كمال عبدالعزيز .

لكن يظل لأفلامه الروائية الثلاثة التالية: «ليه يا بنفسج» و«عرق البلح» و«الساحر»، طبعا قيمتها الكبيرة، لا في مجمل إنتاجه، بل في مجمل إنتاج السينما العربية.

وأعتقد شخصيا أن فيلمه «عرق البلح» هو فيلم طليعي، لم ينل حتى الآن ما يستحقه من دراسة، لكنني أراهن على أن المستقبل سيضعه في إطار الأفلام الكبيرة التي تستحق الدرس المستفيض.

وهكذا رحل رضوان الكاشف، وسيبقى نتاجه موجودا دائما في إطار الأعمال السينمائية الجادة والمختلفة، لكن ما جرى قبل سنتين من زاوية ما كان متوقعا، وما حدث فعلا يدعو إلى التأمل، في تلك الروح الساخنة التي غالبا ما تبدأ، حين حدوث الحدث الكبير، بطموحات كبيرة، ثم تنتهي، نظرا إلى عدم امتلاك الآليات، إلى أقل القليل. وأظن أنه من باب الإحساس بالمسؤولية (إن لم يكن تجاهه فعلى الأقل تجاه أنفسنا)، علينا أن نلقي نظرة تقييمية إلى ما قمنا به، فعلا، في إطار ما أعلنا عنه حين وفاته وحمل آمالا عريضة، ومشاريع مهمة، وما تحقق فعلا.

- لقد أعلنا عن جائزة سنوية، مادية ومعنوية تحمل اسمه «وتمنح للمتفوقين من طلاب معهد السينما، وشكلت لجنة للإشراف على عملية التأسيس، إن كان في مجال جمع التبرعات أو في مجال عمل الإجراءات اللازمة للتأسيس، وها هو العام يمر من دون أي نتيجة من أي نوع، ولا أكون قاسيا أو مبالغا، حين أقول إن هذا الفشل ما هو إلا دليل على ضعف إرادتنا، كأصدقاء، على تنفيذ ما وعدنا به، خصوصا أن عددا من الأصدقاء المقربين، صرح لأجهزة الإعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية بخبر هذه الجائزة، وأظن أن كل مهتم بعمل رضوان كان ينتظر شيئا من هذه التصريحات باعتبار أن هؤلاء الأصدقاء من النفر المميز بجديته، خصوصا حين يتعلق الأمر بعمل عام، وقد أصبح رضوان، أظن، جزءا من هذا الهم العام.

- لقد أعلن فريق «شلة المنيل» عن إصدار مجلد يضم شهاداتهم عنه، وعن الجماعة، وما يستتبع ذلك من ذكر أحداث ثقافية وفنية مهمة توضع في إطارها العام، كما تغلف في اللحظات الإنسانية الحميمة، لكن لم يكتب أي من الأصدقاء، أي شهادة، سوى البعض الذين كتبوا كلمات عاطفية قصيرة، لم تأت على المستوى المطلوب.

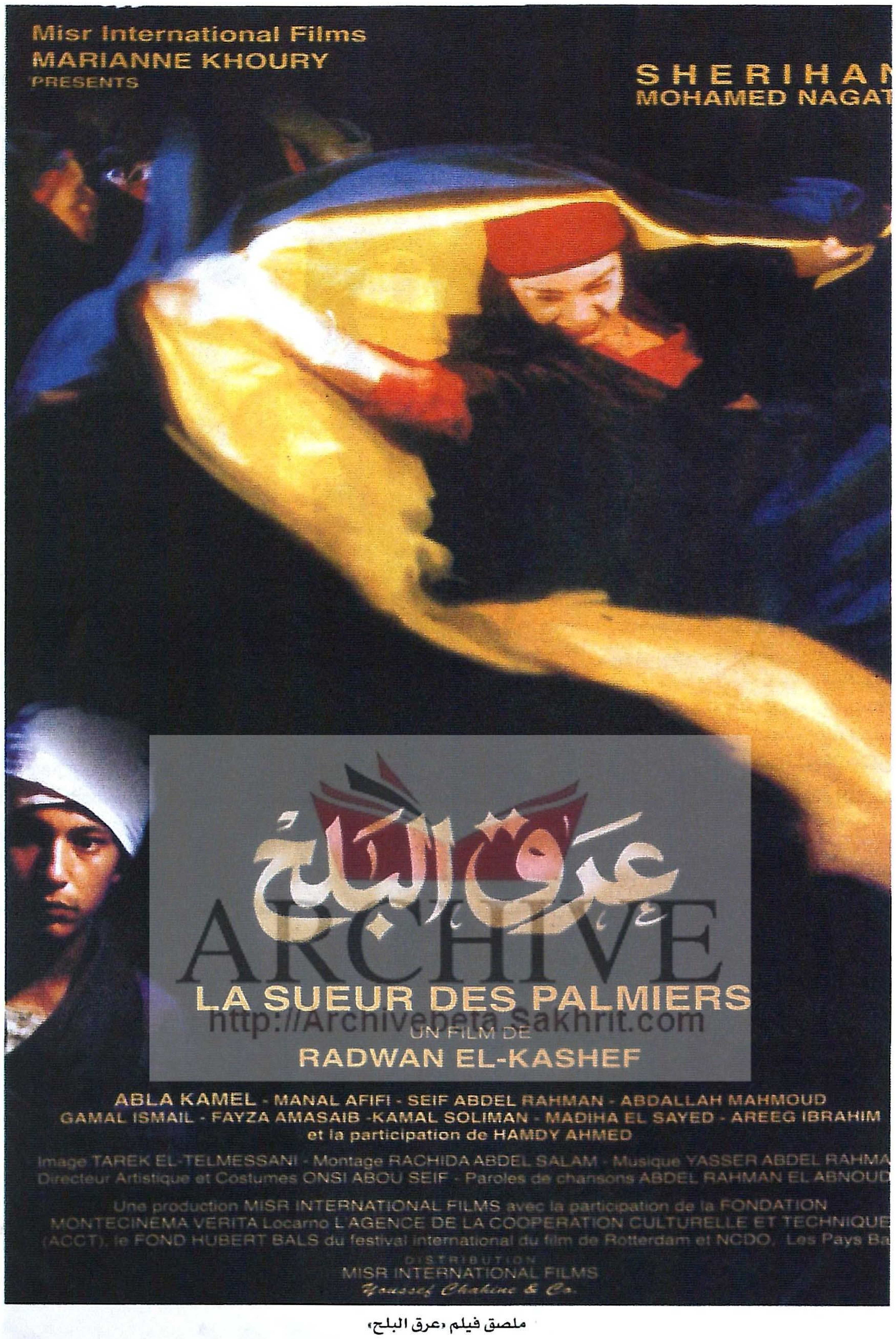
لقد أعلن عن إصدار كتاباته الفكرية والفلسفية والفنية، وضمنها أبحاث عن «عبدالله النديم» و«ابن عربي» و«تجديد الفكر عند زكي نجيب محمود» والعديد من المقالات التي نشر بعضها، وظل بعضها الآخر في مخطوطات، ولكن للأسف لم تصدر هذه الأعمال، كما لا يجد المرء شواهد على إصدارها في المستقبل المنظور.. وحتى لا أتهم بالتحامل فلا بد من أن أذكر ما صدر من أعماله حتى الآن وهي:

- مجلد حمل عنوان «رضوان الكاشف.. السينما والحياة»، أصدره صندوق التنمية الثقافية، وجهزه مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان وضم مختارات من حواراته، ومختارات من الكتابات النقدية عن أفلامه الروائية، كما مختارات من مقالات الوداع، وهو عمل جيد بلا شك، وإن افتقد أحيانا التوثيق المطلوب والفهارس.

- سيناريو فيلم «عرق البلح» الذي صدر عن «الهيئة العامة لقصور الثقافة».

- كراسة صدرت إثر انعقاد مهرجان الإسماعيلية الدولي السادس (وزارة الثقافة - المركز القومي للسينما)، حملت عنوان «رضوان الكاشف: عاشق الحياة والناس» وضمت ثلاثة مقالات لجلال الجميعي وخالد جويلي ومحسن ويفي، كما ضمت مشاهد وحوار فيلم «الجنوبية»، وأربعة مشاريع لأفلام تسجيلية ووثائقية كتبها رضوان الكاشف ولم يمهله القدر ليعملها.

هذه نظرة تقييمية هي على أي حال دعوة متجددة لعمل ما كان يجب أن يعمل في إطار الاهتمام الجاد بسينمائي جاد، إن كان قد رحل إلى بارئه، فإن أعماله ستظل بيننا شاهدا على موهبته الكبيرة ◆



ملصق فيلم «عرق البلح»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مهرجان الكويت المسرحي السابع نافذة على أزمات!

تنظيم رفيع المستوى وعروض مجتهدة

عبدالستار ناجي - الكويت

فتح مهرجان الكويت المسرحي في دورته السابعة (١٢- ٢١ أبريل ٢٠٠٤) نافذة عريضة على مجموعة من الأزمات، التي لا يمكن تجاوزها بتلك السهولة، لأنها تمثل معطيات، إذا ما تركت فإنها ستؤدي إلى مشاكل، قد تعترض مسيرة الحركة المسرحية والفنية وأيضا الدورات المقبلة للمهرجان، الذي يعوَّل عليه كثيرا، في تنشيط وتفعيل الحركة المسرحية في الكويت.

تلك الأزمات، تأتي كنتيجة لبعض الممارسات التي لم يجانبها التوفيق في الاجتهاد، فهذا فنان كبير، يرتجل كلمة في حفل الافتتاح، يوجه فيها بعض الكلمات المعيبة بحق اللجنة المنظمة، لأنها لم تكرم نجما راحلا، من دون أن يكلف نفسه قراءة الكتيب الذي بين يديه، والذي يشير إلى أن تكريم الراحلين سيجري في حفل الختام.

ونقفز إلى الحفل الختامي، حيث يندفع مخرج شاب لمهاجمة رئيس لجنة التحكيم، بكلمات وتصرفات يحاسب عليها القانون، فقط لأنه لم يفز بجائزة.

وهكذا... أزمة تولد أخرى، من دون الالتفات إلى الرهان والموضوع الأساسي، وهو - المسرح - والعروض، كل تلك الأزمات الهامشية، كان يراد من خلالها صرف النظر عن الموضوع المحوري، وهو العروض ومستوياتها، التي يتفق الجميع، على أنها لم تكن بالمستوى الفني المطلوب، بل إنها دون الطموح، وبعضها يعود بنا إلى مراحل بدائية من الفعل المسرحي، وآخر يخرج من بين المدارس، وثالث لا صلة له بالعروض المهرجانية، التي يفترض أن تتمتع بالجودة والتميز وأقصى درجات التكامل الفني.

عروض باهتة، وأخرى تحاول الاجتهاد، وثالثة ورابعة وخامسة.. في كل عمل هناك كم من الملاحظات، وعلى رغم ذلك، فإن حالة تضخم الذات وصلت عند الجميع، حتى بات كل واحد يعتقد أنه الأحق بالجائزة.. ونتساءل أي جائزة؟

لقد اجتهدت اللجنة المنظمة للمهرجان، في تأمين الظروف والإمكانات كافة، من أجل تقديم وإقامة دورة ذات مواصفات تليق بمكانة وسمعة الكويت الفنية والثقافية، فإن العروض وتلك الأزمات المرتجلة، جعلت الجميع ينشغل بالهامش على حساب الأساس.

ونتجاوز..

دعونا نرحل إلى العروض..

وقبله نشير إلى كلمة بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي - الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في كتيب المهرجان، التي جاء فيها: «يستأنف مهرجان الكويت المسرحي اليوم مسيرته بمشاركة حافلة من المسرحيين الكويتيين والضيوف من الفنانين العرب، وذلك بعد تأجيل فرضته ظروف المنطقة في العام الماضي، فيبدأ دورته السابعة وسط آمال كبيرة لدى الأوساط المسرحية والفنية والثقافية بأن يكون هذا العام حافلا بالحماس الذي يعوض المسرحيين وجمهور المسرح هذا الانتظار «الطويل» منذ الدورة السادسة للمهرجان في أبريل ٢٠٠٢».

ونتوقف أيضا عند جوانب من كلمة محمد عبدالله أبو الحسن وزير الإعلام رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في حفل الافتتاح، حيث يشير إلى أهمية المسرح في الكويت بقوله:

«.. ولعل من أهم مميزات المسرح في الكويت أنه كان دائما في قلب الأحداث، معبرا بصدق عن كل تفاعلات المجتمع ككل، ومؤثرا في حركة هذا المجتمع وموجها للجمهور وشريكا في صياغة وتأصيل بعض العادات والمفاهيم التي رافقت بناء الدولة الحديثة، من بينها من دون شك تطوير الممارسة الديموقراطية والمفاهيم المتعلقة بها».

وفي الاتجاه ذاته تؤكد كاملة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العياد مديرة المهرجان ومديرة إدارة المسرح بقولها: «إن مهرجان الكويت المسرحي يمثل إطلالة على المكانة التي يمثلها الفعل المسرحي ونقطة إشعاع يمكن من خلالها التعرف على مفردات الدعم والرعاية والاهتمام التي تحظى بها الحركة المسرحية في الكويت».

فالمسرح يقرن بين الكلمة والحركة، وكل ما اتمناه، هو أن يتجه المسرح لتسليط الضوء على قضايا أكثر أهمية وأعمق في طروحاتها وقيمها، من بينها قضايا الإنسان، والمرأة على وجه الخصوص، لتأخذ حقها الطبيعي والاجتماعي والسياسي.

بعد أزمة حفل الافتتاح الطارئة، التي تفتح الباب على مصراعيه أمام أزمات قد لا تحمد عقباها، حينما يفلت الزمام، ويخرج فنان عن النص المحدد له... بعدها، جاءت مسرحية «حمران العيون» لفرقة مسرح صلالة الأهلية، التي كانت قد فازت بجائزة أفضل عرض ضمن أعمال الدورة الثامنة لمهرجان دول مجلس التعاون الخليجي، المسرحية من تأليف وإخراج عماد الشنفري، ومثل هذه التجربة، تمثل إضافة إلى رصيد المهرجان، الذي يتجاوز من خلال هذا العمل، الإطار المحلي البحت الذي ظل يتحرك من خلاله، إلى الفضاء الخليجي الأوسع، والطموح أيضا يتجاوز إلى الفضاءين العربي والدولي.

في «حمران العيون» طرح متجدد وجريء في تقديم صورة جديدة لمعاني ودلالات الانتماء، وإن اختلفنا بعض الشيء مع النص، فإننا أمام تجربة مسرحية عمانية وخليجية ذات مواصفات عالية الجودة، تبشر بفعل مسرحي عماني واعد الطموحات كبيرة، تسير بشكل متواز مع النهضة الكبيرة التي بثتها سلطنة عمان.

أول عروض المسابقة الرسمية، تمثل بمسرحية «ومن الحب ما قتل» لفرقة المسرح العربي من تأليف غنام غنام وإعداد وإخراج محمد سليمان وأداء الثنائي زهرة عرفات وحسن البلام.

ومن خلال ثيمة العزف على العلاقة الزوجية التي ترتكز على المصلحة، حيث ترتبط بعجوز ثرية متصابية بشاب صغير، وحيث كل منهم يرتكز على طموحاته الذاتية لاستثمار هذه العلاقة الزوجية، التي حكم عليها منذ اللحظة الأولى بالانهيار، فإن الانهيار هنا يذهب بعيدا إلى حيث الانتحار، بعد خدعة يقوم بها الزوج لبلوغ هدفه في التخلص منها.

بعيدا عن رتابة العرض في تفسير مفردات النص، يأتي حضور الفنان حسن البلام بدور «الزوج» في إطلالة تضاف إلى رصيده، وتشكل منعطفا مهما، يؤكد القدرات التي يتمتع بها هذا الفنان.

ولكن المحصلة النهائية لهذه التجربة، تأتي بعيدة عن نسق واجتهادات فرقة المسرح العربي، وأيضا المهرجان وعروضه والاجتهاد المطلوب في بلورة نتاجات توازي قيمة ومكانة هذا الحدث.

لفرقة المسرح الكويتي، تأتي مسرحية «بلا رسالة» - وهي ثاني عرض ضمن عروض المسابقة الرسمية - من إعداد وإخراج مجيد عبدالرحيم، عن نص أصلي معد للكاتب صموئيل بيكت بعنوان «فصل بلا كلام». منذ اللحظة الأولى، يذهب بنا العرض إلى جوانب من ممارسات نظام دكتاتوري ضد شعب مسلوب الإرادة، وعدل مخيب، وميزان مخلول... وتتداعى المشهديات الصامتة بما تحمله من دلالات ومعان، ولكن ذلك البحث المسرحي، ظل ينقصه الكثير، على صعيد تطوير قدرات الممثل وفريق العمل بشكل عام، وأيضا استيعاب التجربة بكل مفرداتها ومعانيها، ولهذا جاء العرض عاجزا عن الوصول إلى لحظة التماس والتفاعل التام من قبل المتلقي، حيث غرق العرض في التطويل والتكرار وغياب المنظور الذهني والفكري الواضح، وبالتالي تخيب المقولة النهائية للعمل بشكل عام، وإن كان الاستهلال جميلا، فإن مسيرة العرض ذهبت في اتجاهات، غير بلوغ الهدف وهنا الخلل.

وإذا كان يسجل لفرقة المسرح الكويتي فتح الباب على مصراعيه أمام جيل الشباب، فإن على إدارة الفرقة وضع معايير لهذا الانفتاح حتى لا تختل مسيرة الفرقة.

أما فرقة مسرح الخليج العربي فقدمت مسرحية «حدث في يوم المسرح العالمي» تأليف وليد اخلاصي وإخراج عبدالله الباروني وتمثيل أسامة المزيعل ورائد المزيعل ونواف القرشي وعمار الموسوي.

ومن خلال شخصية عامل المسرح العجوز المسحوق، يطل علينا الفنان أسامة المزيعل، ليكشف لنا أزمان وأزمات المسرح، فمن أيام النجوم الكبار والعطاء والقيم، إلى أيام الخلل والتجارة وأنصاف النجوم الخاوين... وتمضي الأحداث مع تطور الشخصية وهي ترحل بنا في تعرية ذلك الواقع الذي يعيشه كإنسان ويعيشه المسرح كإبداع.

ولأن الأزمات يورث بعضها بعضا، فإن الفقر والمعاناة، يورثان مزيدا من الفقر والمعاناة... وهذا ما نلمسه مع شخصية ابن الفراش المسحوق... وفي خط متواز مزيد من السقوط الفني المجلل.

عمل جميل، على الرغم من تميز أسامة المزيعل، فإنه فقد بعض أدواته، وبالذات صوته، في النصف الثاني للعرض، وهو مطالب ببذل لياقة أكبر، وتخفيف وزنه، ولكن يسجل له فهمه للشخصية ومعايشتها.. والتجربة تمثل إضافة لصيقة وخطوة متقدمة لاكتشاف فنان ذي إمكانات كبيرة، ويأتي رابع عروض المسابقة الرسمية «إعدام أحلام عبدالسلام» لفرقة المسرح الشعبي، من تأليف خطامي زيد العطار وإخراج حسين المسلم وتجسيد عبدالامام عبدالله وعبير الجندي ونور الهدى صبري وكعادة المسلم، فإنه يميل في تجاربه كافة إلى مساحة متفردة من البحث عن شكل يسكن به مضامين ومقولات النص المسرحي، الذي يكون لديه، غالبا، مجرد ذريعة لتبرير جانب البحث عن الشكل، وهو هنا يرتكز على نص ذي طروحات سياسية، واضحة وصريحة، يشير بوضوح إلى كاتبة مجتهدة، عرفت الطريق لتطوير قدراتها ومفرداتها وتعميق شخصياتها ومقولاتهم والدلالات المرجوة من كل منها الشخصية والمفردة، في إيصال الفكرة والمضمون.

وحينما يتعاطى المسلم مع ذلك النص، فإنه بدوره يخلق نصا جديدا، يمزج بين النص الأصلي، ونص العرض المشاهد، عبر المسرح المفتوح، أو الحلقة.. والسامر.. والديوانية.. والمقهى.

وإن كنا نأخذ عليه، بعض الشيء المزج بين المدارس، وهو أمر يخلق مساحة من الارتباك.

وهذا ما نراه واضحا، في نص يحدد هدفه بالبعد الفلسطيني البحت، بينما بحث وشغل الشكل، يذهبان إلى البعد العربي الاشمل.

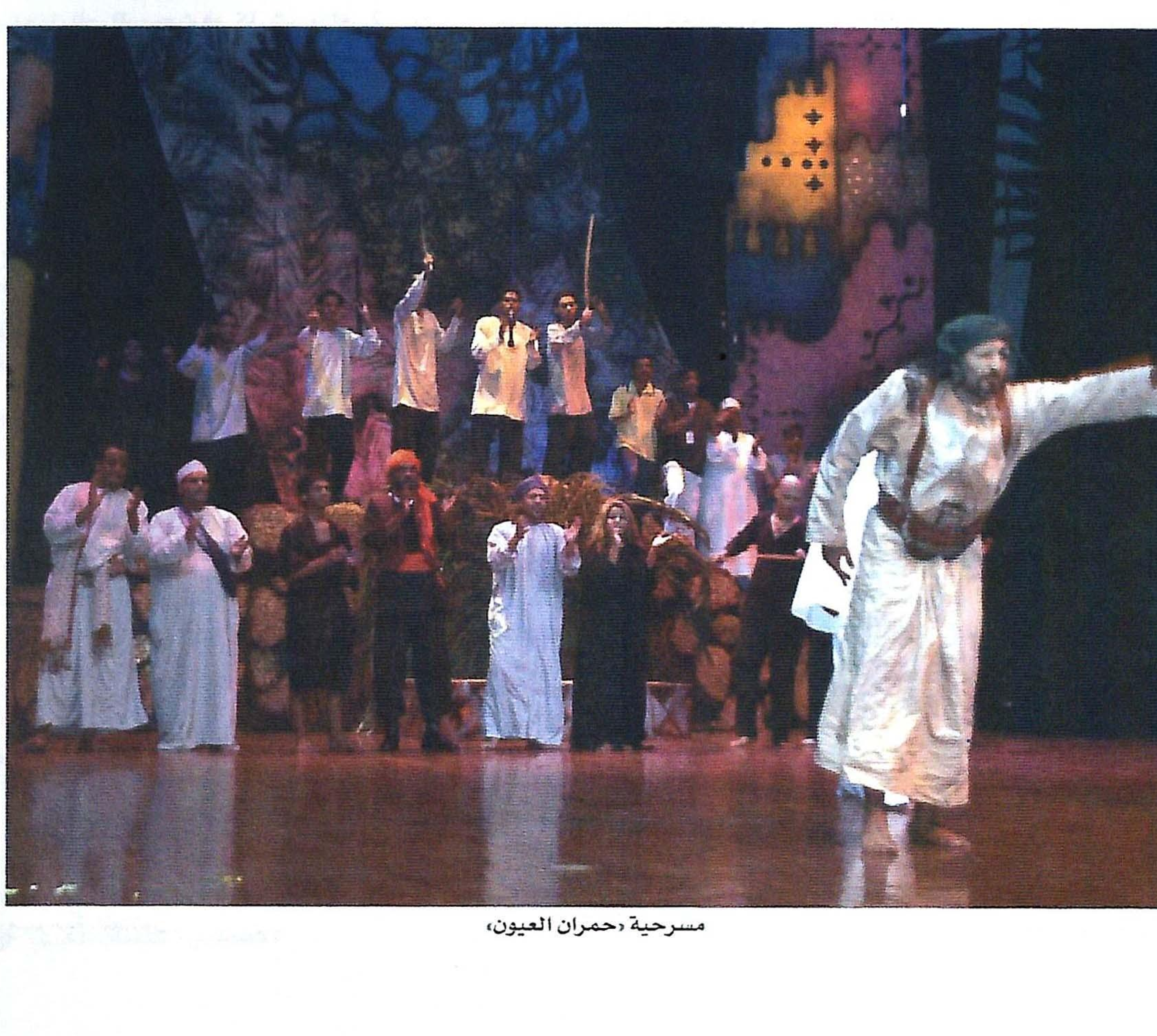
مسرحية «احلام عبدالسلام»

النص الأصلي عند الكاتبة فطامي العطار، مكتوب بعناية، فشخصية «أحلام» تحمل كثيرا من الدلالات وهكذا بقية الشخصيات وتصادمها وتطورها، بينما يأتي النص المشاهد، معبأ، مقحوما، بكم من القضايا، اعتبارا من الهامشية المحلية المتمثلة بالواسطة والبحث عن العمل.. إلى عجز الساسة ونفاقهم، وهنا تباين واضح وصريح بين المحتوى والإضافة. على رغم أهمية المسرح المفتوح، وتحويل المتفرج إلى جزء من آلية اللعبة المسرحية، فهو جزء متورط ومعني بأدوات الفرجة، وقد استطاعت كوادر فرقة المسرح الشعبي، بما يمتلكون من خصوصية وحضور، تعميق معاني مسرح المقهى.. أو السامر.

مرة أخرى، الكاتبة فطامي العطار تبدو أكثر سيطرة على فكرتها ومفرداتها وشخصياتها، ومرة أخرى يذهب حسين المسلم بعيدا في تأكيد بحثه عن الشكل، حتى لو جاء ذلك، في بعض الأحيان، على حساب النص كقيمة وكقضية.

باقتدار، يأتي أداء عبير الجندي ونور الهدى صبري وعبدالإمام عبدالله... وإبراهيم القطان الذي مثل وغنى وعاش الشخصية.

ضمن المسابقة الرسمية، قدم المسرح الجامعي مسرحية «المعلقون» تأليف عباس الحايك وإخراج خالد المفيدي وتمثيل نصار النصار وعبدالله التركماني ووسيم الشيخ سليمان


مسرحية «حمران العيون»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلي الشيخ ويحيى قاسم ومحمد الباذر وأحمد الحيدر.

في رحلة بحث سبعة أخوة، عن صكوك الأملاك التي تركها لهم والدهم، يجدون أنفسهم معلقين بين السماء والأرض، الذئاب تطاردهم بانتظار سقوطهم من جراء التعب والإعياء، ومع مضي الوقت تزداد معاناة الأخوة، ويداهمهم اليأس، وتبدأ عملية سقوط الواحد تلو الآخر.

ورغم ذكاء الفكرة، فإنه يؤخذ عليها، أن الشخصيات السبعة يتحدثون باللغة ذاتها، والمنظور والهدف نفسيهما، لا تباين في الشخصيات، ولا تحليل معمق للأهداف والنهايات أو حتى مواجهة الخطر، الكل مستسلم، رغم أن العرض ينتهي على مجموعة من الاحتمالات، وهناك كثير من التجارب التي كتبت في الاتجاه ذاته، مع التباين الواضح في عملية البحث على مستوى الكتابة وأيضا التفسير والتحليل من قبل المخرج أو فريقه الفني.

النص يعاني الكثير من الخلل، ولم يتلاف المخرج تلك الهفوات الكبيرة، وكنا نتمنى عليه أن يشتغل كثيرا على المضمون، قبل انشغاله بحركة الممثلين وحفظهم.

أما مسرح الشباب فقدم مسرحية «شيطان الحب» عن نص مسرحي كتبه عبدالله الفريح وأخرجه جابر محمدي وصمم ديكوراته د. عنبر وليد.

عرض جميل، مشغول بالبحث، في كل مفرداته، فهو لا يذهب إلى الأطر الضيقة، في الشكل أو المضمون، ولكنه حينما يذهب إلى الحب، كمثال، فإنه ينطلق إلى المفهوم المطلق للحب، من أجل كل شيء.

الكاتب الشاب عبدالله الفريح يطرح مفهوما محوريا هو الأخلاق وهو يشكل القاعدة الأساسية التي يبني عليها الهيكل العام لنصه، الذي يذهب بعيدا في الاحتفاء بالشعراء بدر شاكر السياب وأحمد مشاري العدواني.

عبر ذلك المفهوم الفلسفي للأخلاق والحب، يأتي أيضا بحث وجهد جابر

مسرحية «ومن الحب ما قتل»

محمدي، في صياغة شكل مسرحي يميل إلى البحث في كل شيء، لغة الجسد وحركة المجاميع وتشكيلها والديكور والإضاءة والأزياء والموسيقى.

هذا الموزاييك يشكل الكيان العام لهذه التجربة المسرحية المصنوعة بعناية وفهم إيجابي للتعامل مع العرض المسرحي، حيث أقصى درجات التكامل الفني.

والإشادة هنا تشمل عناصر التجربة، وإن توقفنا عند بعض الأسماء، ومنها ديما الأنصاري، وعبدالعزيز عبدالله، ود. عنبر وليد، وقائد المجموعة المخرج جابر محمدي، وأيضا الفرقة الاستعراضية التي كانت أحد عناصر التجربة المسرحية والتي أضافت إليها الكثير من الأبعاد الإيجابية.

ونعود إلى موضوع الأزمات...

فإن مفرداتها، توصل إلى مؤشرات غاية في الخطورة، اعتبارا من ذلك الارتجال غير المبرر، إلى الهجوم العنيف الذي شنه مخرج شاب على رئيس لجنة التحكيم، وصراخ ممثل شاب في الصفوف الخلفية بسبب عدم منح شقيقه جائزة أفضل ممثل.

هذا إضافة إلى ضخامة الأنا عند النسبة الكبرى من الفنانين، مما سبب عدم قبول الرأي الآخر، وعدم تصور أي فنان آخر يمكن أن يستحق الجائزة، في هذا المجال أو غيره، سواه.

وعدم استقبال واستيعاب الآخر، كان سائدا في الندوات التطبيقية، مما يؤكد أن هناك هوة واسعة بين جميع الأطراف، وأهمية تأسيس منهجية عمل لقبول الرأي الآخر، مهما كانت سلبياته.

الأزمة الأهم، ومن وجهة نظر خاصة، هي غياب الأعمال ذات المستوى الفني الرفيع، وهذا ما يجعلنا نذهب إلى تأكيد توصية لجنة التحكيم في تشكيل لجنة فنية من قبل إدارة المهرجان لإجازة العروض المرشحة للمشاركة في المهرجان وذلك لضمان جودة العروض.

بوابة الأزمات..

نشير أيضا إلى أن واقع الحركة المسرحية يعيش مرحلة في غاية الخطورة، حيث غياب الموسم المسرحي، وبالتالي غياب عروضه، وباتت المهرجانات، هي المنشط والمحرك الوحيد.

وغياب الموسم المسرحي وعروضه، يجعل الفرق المسرحية الأهلية وكوادرها في حالة من الثبات، ولربما دق الناقوس لأزمة هي الأكبر في مسيرة الحركة المسرحية في الكويت.

فهل تكون تلك الأزمات الصغيرة، التي أطلت علينا من نافذة مهرجان الكويت المسرحي السابع، دعوة لحوار أكبر وبصوت مسموع بين عناصر الحركة المسرحية وقياداتها.

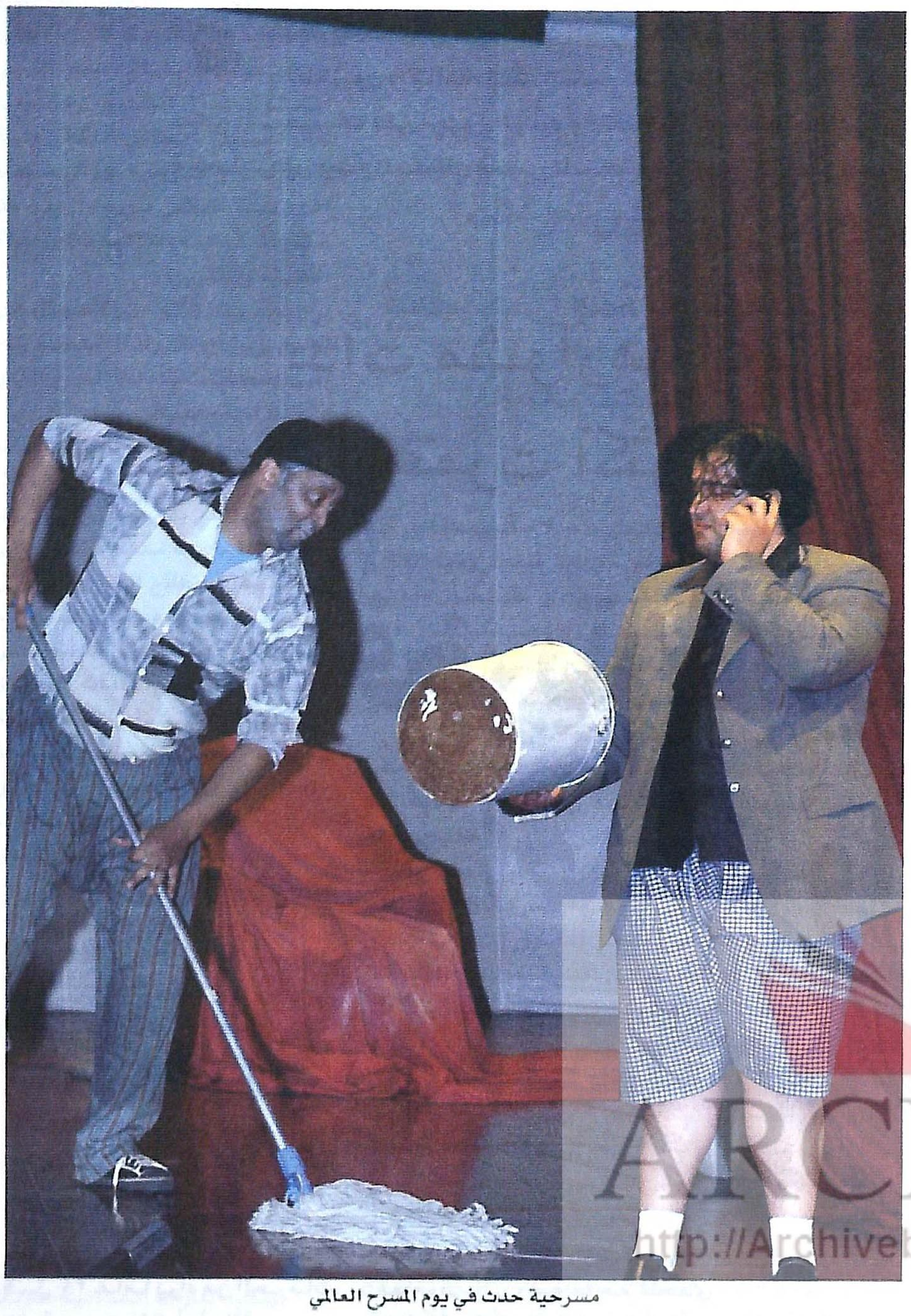
وهي دعوة للحوار.

مسرحية «المعلقون»

مسرحية «بلا رسالة»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية «شيطان الحب»


مسرحية حدث في يوم المسرح العالمي

عروض موازية

- المسرح المدرسي قدم مسرحية «كاريكاتير».
- المسرح الكويتي قدم مسرحية «لست أنت جارا».
- المعهد العالي للفنون المسرحية قدم مسرحية «اللعبة».

الندوات التطبيقية

- مسرحية «ومن الحب ما قتل» لفرقة المسرح العربي تأليف غنام غنام وإخراج محمد سليمان، أدارتها فاطمة حسين وكان المعقب الأساسي د. محمد شيحة.
- مسرحية «بلا رسالة» المسرح الكويتي، إعداد وإخراج مجيد عبدالرحيم، أدارتها د. زهرة حسين وكانت المعقبة د. سامية حبيب.
- مسرحية «حدث في يوم المسرح العالمي» لمسرح الخليج العربي، تأليف وليد اخلاصي وإخراج عبدالله الباروني، أدارتها د. بلقيس النجار، وعقب عليها د. نادر القنة.
- مسرحية «إعدام أحلام عبدالسلام» للمسرح الشعبي - تأليف فطامي العطار وإخراج حسين المسلم، أدارتها د. كافية رمضان وعقب عليها د. محمد مبارك بلال..
- مسرحية «المعلقون» للمسرح الجامعي، تأليف عباس الحايك وإخراج خالد المفيدي، أدارتها د. هند الشومر وعقب عليها د. شريف حمد.
- مسرحية «شيطان الحب» لمسرح الشباب، تأليف عبدالله الفريح وإخراج جابر محمدي أدارتها أمل عبدالله وعقب عليها مانويل جيجي.

لجنة التحكيم

- الفنان أحمد عبدالحليم - رئيسا.
- د. أحمد سخسوخ - عضوا.
- الفنان جهاد سعد - عضوا.
- د. إبراهيم السعافين - عضوا.
- الكاتب محمد العيثم - عضوا.

تكريم الرواد

- الفنان سعد أردش.
- الفنان إبراهيم إسماعيل.
- الفنان محمد المنيع.
- الفنان خالد النفيسي.
- الفنان خليل إسماعيل.

تكريم الراحلين

- الفنان صقر الرشود.
- الفنان عبدالعزيز النمش.
- الفنان كنعان حمد.
- الناقد د. محمد مبارك الصوري.

الندوة الفكرية

- دور المعاهد وأكاديميات الفنون في تطوير الحركة المسرحية.
- مسرح الطفل الواقع وآفاق المستقبل.

جائزة النقاد للعروض الموازية

- مسرحية «لست أنت جارا» لفرقة المسرح الكويتي.
شهادة تقدير للمسرح المدرسي

جوائز المهرجان

- أفضل عرض مسرحي متكامل: مسرحية «شيطان الحب» لفرقة مسرح الشباب.
- جائزة أفضل مخرج.. الفنان حسين المسلم - مسرحية «إعدام أحلام عبدالسلام».
- جائزة أفضل نص: الكاتبة فطامي العطار - مسرحية «إعدام أحلام عبدالسلام».
- جائزة أفضل ممثل: الفنان حسن البلام (ومن الحب ما قتل).
- جائزة كنعان حمد كأفضل ممثل الفنان حسن البلام (ومن الحب ما قتل).
- جائزة أفضل ممثلة الفنانة عبير الجندي (إعدام أحلام عبدالسلام).
- جائزة التقنيات مسرحية «المعلقون» المسرح الجامعي.
- جائزة أفضل ديكور د. عنبر وليد (شيطان الحب).
- جائزة أفضل ممثل ثان عبدالإمام عبدالله (إعدام أحلام عبدالسلام).
- جائزة ممثلة ثانية نور الهدى صبري (إعدام أحلام عبدالسلام).
- أفضل ممثل واعد (جائزة جريدة الأنباء) عبدالعزيز عبدالله (شيطان الحب).
- أفضل ممثلة واعدة (جائزة جريدة الأنباء) ريما صالح الأنصاري (شيطان الحب) ◆

فخرية خميس من رائدات الحركة الفنية في عمان، وطوال ٢٨ عاما، هي عمرها الفني، قدمت أكثر من ٢٥٠ عملا على المسرح وفي التلفزيون والإذاعة، كانت القاسم المشترك في جميع الأعمال الدرامية العمانية، وكانت أول ممثلة يعرفها العمانيين مع بدء تعرفهم في بداية السبعينيات على أجهزة الراديو والتلفزيون، لها إسهامات متميزة في الأعمال الخليجية المشتركة، ونالت جوائز عدة كأفضل ممثلة أولى، وحصلت على وسام السلطان قابوس للثقافة والفنون... كان هذا الحوار معها للتعرف على تجربتها.

بدأت مشوارها الفني بصفعة واستمرت أكثر من ربع قرن

فخرية خميس: المسرح أحد الروافد الثقافية المهمة في سلطنة عمان

محمد سيف - عُمان

ما الذي أغرى الفنانة فخرية خميس لدخول عالم كان المجتمع قبل ٢٨ عاما يراه من المحرمات، هل قصدت ذلك أم أن الأمر جرى صدفة؟

لم اختر الفن، هو الذي اختارني فأحببته، والصدفة هي التي حولت مسار حياتي، إذ كنت احلم ان أكون في مجال الطيران أو العسكر، ولكن في إحدى المرات اصطحبتني اختي معها إلى الفرقة المسرحية التي أسسها مجموعة من الشباب الهواة، وكانوا يمارسون هواياتهم على خشبة صغيرة في منزل الراحل سالم بن راشد الصوري، وكان معهم عضوا في الفرقة ابنه الموسيقي سعيد الصوري، وفي ذلك اليوم تاخرت إحدى الأخوات عن حضور البروفة فاختارني المخرج يوسف سعيد للقيام بدورها، فرحبت ومن هنا أحببت المشاركة وكانت البداية مع الفن ومع علاقة جميلة في مجال راق وتاريخ جميل بدأ منذ عام ١٩٧٤.

لكن هل سمحت الأسرة والمجتمع بذلك، وما الصعوبات التي رافقت هذه المغامرة؟

بدايتي كأي بداية لا تخلو من الصعوبات والتضحيات والمغامرة، أتذكر عند رجوعي إلى المنزل، وكنت فرحة بما قمت به في المسرح، قوبلت بالضرب من قبل الوالد رحمه الله رافضا مشاركتي مع المجموعة، ولكن تحولت مغامرتي إلى رغبة ملحة لتحدي الظروف وكسر كل ما هو تقليدي، ولم يقف الأمر عند رفض الأسرة، ولكن المجتمع كان رافضا أيضا لتجارينا المسرحية، بحكم العادات والتقاليد، وكون الفتاة تشارك في هذا المجال الذي أصبح في يومنا يدرس في الجامعات والكليات، ولدينا والحمد لله خريجون وخريجات وأكاديميون حاصلون على درجات دراسية عليا مؤمنون بأن الفن رسالة إنسانية.

تواصلت مع الفرقة غير مبالية بالعواقب لأنني سعيدة بهذه التجربة، وعند تجمعنا اليومي وحين لا يكون معنا نص بالتحديد ولا كاتب معين، نقترح جميعا فكرة اجتماعية بسيطة مع المخرج ثم يرتجل كل منا دوره على الخشبة بحضور الجمهور من الحارة، واستمرت تجربتنا المسرحية على رغم غياب الدعم المادي والمعنوي، وكنا ندفع من جيوبنا لنستمر في عروضنا المتواضعة، وكانت الأندية الرياضية تقدم عروضا مسرحية، ومنها نادي عمان والنادي الأهلي، وقد سبقونا بتجاربهم فاقترحوا علينا الانضمام إليهم، فانقسمت فرقتنا الصغيرة بين الناديين، وكان اختياري نادي عمان، وقدمت معهم أول مسرحية صورت للتلفزيون عام ١٩٧٦ بعنوان «دوّر غيرها»، من تأليف وإخراج صالح شويرد، وقد كانت بدايتي معه من خلال الإذاعة وسجلت معه تمثيليات إذاعية عدة، أولها بعنوان من «أجل الحياة» تأليف وإخراج محمد المعولي.

لكنك في الفترة نفسها عملت مذيعة في الإذاعة العمانية؟

وجدت تشجيعا كبيرا من الفنان صالح علي وخميس الرفاعي مدير عام التلفزيون وغيرهما للعمل مذيعة، وقدمت أوراقي وعينت مذيعة في الأول من أبريل عام ١٩٧٦، ورغم ان هذا اليوم مرتبط بكذبة أبريل، لكن في حياتي له معنى عكسي، ولم يكن أهلي يصدقون أنني حصلت على وظيفة مذيعة إلى ان راوا ورقة تعييني رسميا مذيعة في إذاعة سلطنة عمان.

كان ضمن مجموعتك عدد من الوجوه النسائية فأين هي الآن؟

عشقي وإخلاصي وحبي لهذا الفن ساعدني على الاستمرار، بينما الأخريات اللواتي بدأن معي لم يواصلن الرحلة، ولهن العذر، وعلى الرغم من أن الحكومة تشجع المراة على خوض جميع المجالات، ومتاح لها العطاء مثلما الرجل، إلا أن الظروف الأسرية قاهرة، والفن يحتاج إلى تضحيات خاصة من المراة التي عليها أن تكافح لتبقى على الساحة الفنية وسط متطلبات أسرية واجتماعية صعبة.

تواصلت مع المسرح العماني أكثر من ربع قرن فأين ترينه الآن وكيف؟

المسرح العماني استطاع أن

> "المسرح العماني استطاع أن يؤسس لنفسه قاعدة متينة، وهو قادر أن يتواصل بشكل أكبر وأفضل، على رغم كل الظروف والإمكانات المادية، وما زلنا نعطي بدافع العشق المسرحي، وتجاربنا المسرحية نضجت إلى حد كبير"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يؤسس لنفسه قاعدة متينة، وهو قادر أن يتواصل بشكل أكبر وأفضل، رغم كل الظروف والإمكانات المادية، وما زلنا نعطي بدافع العشق المسرحي، وتجاربنا المسرحية نضجت إلى حد كبير، والدليل مشاركتنا في مهرجانات عربية وخليجية وحصولنا على جوائز وشهادات تقدير.

عمان فيها أكثر من عشر فرق مسرحية، ولكن ما يعيق هذه الفرق الإمكانات المادية، وغياب خشبة المسرح القادرة على احتضان هذه التجارب، وفي غياب الإمكانات لن تستطيع أي فرقة أن تعمل وفق طموحها، وتقدم فكرة حتى تجعل المسرح يحقق إبهاره وترتقي بما تقدم فكريا واجتماعيا وجماليا، مع العلم أن هناك محاولات من قبل بعض الفرق لتقديم عروض مسرحية بإمكانات بسيطة حتى تعمق تجربتها للوصول إلى أعمال خليجية لها مكانتها وبروزها، ولن يتأتى ذلك إلابالدعم من قبل الجهات المسؤولة عن المسرح في السلطنة.

في عام ١٩٨٠ تبنت وزارة الإعلام والثقافة (قبل أن يتغير مسماها) مسرح الشباب واحتضنت العديد من المواهب والتجارب، واستضافوا مخرجا مسرحيا هو مصطفى حشيش وكاتبا مسرحيا هو مصطفى مكاوي، وخصصوا لنا مقرا مناسبا للعروض، وقدمنا أول مسرحية لنا في ظل التغيير هي مسرحية «تاجر البندقية»، وتوالت عروضنا بشكل موسمي، ومن خلال هذه الوزارة أتيحت لي ولعدد من زملائي فرصة الابتعاث والتدريب في المعهد العالي للفنون المسرحية في القاهرة، وخضنا دورات مكثفة وشاملة على جميع فنون المسرح لمدة أربعة أشهر.

هل يمكن القول إن مفهوم المسرح أصبح له وجود في مفكرة الجمهور العماني، وما مقومات التواصل الفني مع المجتمع؟

عمان تمتلك مخزونا كبيرا من الفولكلور والثقافة الفنية، وجاء المسرح ليكون رافدا للثقافة والفن في عمان، ولكي ينمو نموا صحيا لا بد أن يتجذر في الثقافة المجتمعية.

حتى نتماشى مع النهضة المسرحية العربية والخليجية والعالمية استطعنا أن نقدم أعمالا مختلفة تهتم بقضايا إنسانية في كل مكان من خلال مشاركاتنا في الكثير من المهرجانات المسرحية، لإيماننا الشديد بأن التعبير الإبداعي بكل أشكاله يجد حيوية مدهشة، خاصة عندما يكون مجسدا على خشبة المسرح، وبما أن الذين يحضرون هذه المهرجانات مجموعة من المسرحيين الذين لهم تجاربهم، فإن استفادتنا منهم تكون كبيرة.

> ”عُمان تمتلك مخزونا كبيرا من الفولكلور والثقافة الفنية، وجاء المسرح ليكون رافدا للثقافة والفن في عمان، ولكي ينمو نموا صحيا لا بد أن يتجذر في الثقافة المجتمعية“

مشوارك مع المسرح ماذا أعطاك؟

قدمت للمسرح أكثر من عشرين عملا منوعا بين الكوميديا والتراجيديا، وشاركت في أكثر من مهرجان محلي وخليجي، ونلت عدة جوائز منها: جائزة أفضل ممثلة أولى عن مسرحية «عائد من الزمن الآتي» في المهرجان الخليجي للفرق الأهلية (الدورة السادسة التي أقيمت في عمان)، وجائزة أفضل ممثلة أولى في مهرجان المسرح العماني عن مسرحية «الخادمة»، والجوائز لها دورها الكبير في تشجيع الفنان على التواصل وزرع روح معنوية في داخله، وقد نلت وسام السلطان قابوس للثقافة والفنون، قبل عامين، كما كرمت من ضمن الرائدات العمانيات، وفي مهرجان تونس للإذاعة والتلفزيون وفي مهرجان البحرين للإذاعة والتلفزيون بشهادة تقدير عن دوري في مسلسل «وكان ذات يوم» من تأليف أحمد درويش الحمداني وإخراج أنيس الحبيب.

ويكفيني سعادة أن أجد التقدير والاحترام من قبل الجمهور، على اختلاف شرائحه، ولا أنسى دعم وزارة الإعلام لي. ورغم وجودي في مرحلة التقاعد المبكر فإنني أتمتع بمزايا جميلة من قبل وزارة الإعلام، ورشحت أكثر من مرة لحضور مهرجانات، وذلك يجعلني أمام مسؤولية كبيرة لحمل رسالة الفن حتى نصل به إلى المكانة التي يستحقها، وهذا ما أطمح إليه دائما، وسعادتي في تلك الكلمات التي أسمعها من أساتذة لهم باع طويل في مجال الفن.

يرى البعض أن فخرية خميس أكثر الفنانات العمانيات لها مشاركات خارجية، فماذا أضاف إليك هذا الحضور المستمر؟

ربما أكون محظوظة إذ أتيحت لي المشاركة في أعمال خارجية على صعيد المسرح والإذاعة والتلفزيون، ومن المؤكد أنها أضافت إلي الكثير لكوني عملت مع أساتذة كبار ونجوم عرب، وهذا مكسب للتميز والاستفادة، هذا ليس ادعاء، ولكن أحمد الله، فأنا راضية عما قدمته على الرغم من شعوري بأن المشوار لا يزال طويلا، وهناك الكثير مما يمكنني أن أتعلمه وأقدمه.

شاركت في قطر في أربعة مسلسلات تلفزيونية هي مسلسل «فايز التوش» مع الفنان غانم السليطي، ومسلسل «عيال الذيب»، مع الفنانين: حياة الفهد وسعاد عبدالله وخالد النفيسي، إضافة إلى نجوم من دولة قطر وإخراج الأردني أحمد دعيبس، ومسلسل «أحلام البسطاء»، مع الفنانين: هدية سعيد وعبدالعزيز جاسم وهدى حسين وزينب العسكري، ومسلسل «درب الخطايا»، مع مجموعة من الفنانين الخليجيين وإخراج الأردني سالم الكردي.

أما مسرحيا فشاركت في مسرحية «بداية أول نهاية»، مع مجموعة من فناني الخليج ضمن فرقة قطر المسرحية، وقدم العرض في المهرجان المسرحي الخليجي للفرق الأهلية الذي أقيم في الدوحة، ومع الفرقة القطرية نفسها شاركت في مسرحية «ماكبث في بحيرة الدم» من إخراج د. صلاح القصبي، وكان ذلك ضمن الاحتفالية بيوم المسرح العالمي، وكان تحت مسمى مسرح الصورة، واتسم هذا العمل بالتجريب الذي انطلق من تكوينات بصرية لمسرح الصورة، مسرح القرن، وتتحرك رؤاه مع رؤى تجارب عالمية هي الأخرى شكلت بقراءاتها الإخراجية خارطة المسرح المعاصر، فكان المسرح الكوريغرافي الذي تنبع رؤاه من الجسد وعلاماته الروحية لتشكيل دهشة بصرية سحرية، وقدمنا هذا العمل في نافورة ماء في قطر، ومثّل صراعا بين ماكبث والليدي ماكبث في الماء معتمدين على الإيماءات الجسدية.

مشاركاتي التلفزيونية والإذاعية في الكويت كثيرة ضمن مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لدول الخليج، وعموما فإن حصيلة أعمالي التلفزيونية والإذاعية والمسرحية طوال مشوار الـ٢٨ سنة أكثر من ٢٥٠ عملا متنوعا قدمت خلالها أدوار المرأة الطيبة والشريرة.

> ”مشاركاتي التلفزيونية والإذاعية في الكويت كثيرة ضمن مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لدول الخليج، وعموما فإن حصيلة أعمالي التلفزيونية والإذاعية والمسرحية طوال مشوار الـ٢٨ سنة أكثر من ٢٥٠ عملا متنوعا قدمت خلالها أدوار المرأة الطيبة والشريرة“

بعد هذا الكم من الأعمال هل تشعرين أن الدراما العمانية استطاعت تأدية الدور الذي تتمناه اجتماعيا؟

يقينا مني بأن الفنان قادر على توصيل رسالته من خلال الأعمال التي يقدمها، وكثيرا ما ساهم الفنان بتقديم منفعة إلى مجتمعه، استطاع الفنان العماني أن يثبت وجوده على الساحة الفنية، وأعمالنا لها حضور على المستوى الخليجي، وبدأت المحطات الفضائية ببث مسلسلاتنا المحلية ولقيت إعجاب الجمهور، وبدأ الفنان العماني يفرض وجوده من خلال الإنتاج المشترك الذي له فوائد جمة على الصعيد الفني وعلى الجانب الإنساني.

وهل تفضلين الوقوف أمام الكاميرا أم على الخشبة؟

هل تصدق لو قلت أنني لا أجد نفسي سوى على خشبة المسرح، فهو الذي أتنفس من خلاله، لأن من جماليات المسرح أنه فن حي، والجمهور يشارك هذا الفن من خلال التلقي وردة الفعل، مع العلم أنني متواصلة بشكل كبير مع التلفزيون والإذاعة، ولكن يبقى المسرح همي الجميل.

غياب الدراما العمانية عربيا هل يفسر بأنه أزمة نص أم لهجة أم إنتاج؟

ليس هناك ما يسمى بأزمة نصوص أو أزمة لهجة، وإنما أزمة إنتاج، وكيف يسوق ويدعم بشكل أفضل، العمل الجيد يفرض نفسه بعيدا عن أي اعتبارات، لكن لا بد من خلق الأجواء لنجاحه، ولدينا الكثير من الكتاب المحليين على جميع الأصعدة من إذاعة وتلفزيون ومسرح، ودائما أعمالنا مستمدة من الواقع، وبالتالي أعطت مصداقية أكثر لدى الجمهور.

دائما تكونين قاسما مشتركا في اختيارات أي مخرج عماني أو في أي عمل خليجي مشترك فكيف تتحملين ضغط كل هذه المشاركات؟

العروض كثيرة سواء خارجية أو محلية، ولكني اختار ما هو أفضل حتى أستطيع أن أضع بصمة تخدم الجميع، لكن يبقى خياري الأول والأخير أسرتي، لأنني لست متفرغة للفن، وهناك مسؤولية أخرى. فهناك من سيكمل المشوار فنيا من الجديرات بالقيام بأي دور، والفرص متاحة أفضل من الماضي، ولكن لا بديل لأسرتي عني ◆

كثيرا ما يجري الاعتراض بل الإدانة للنقد المسرحي في الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، وعادة ما يأتي هذا الاعتراض وتلك الإدانة ليس من الفنان المسرحي المبدع فقط، كاتبا كان أم مخرجا وممثلا، ولكن من الناقد الأكاديمي أيضا الذي يحيط نفسه وأفكاره بجدران قاعات الدرس. والنتيجة الأكيدة لهذا الاعتراض وتلك الإدانة، ليس فقط تشويه صورة النقد المسرحي في الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، ودفع القارئ أيضا إلى فقدان الثقة بما يكتب من نقد، وفي المنتج الفني وأصحابه وجدوى النقد نفسه..

ظالم ومظلوم في آن واحد !!

النقد المسرحي في الصحف اليومية

أ.د. حمدي الجابري - الكويت

ومحاولات النيل من الكتابات الصحافية قديمة، لعلنا نذكر منها رأي جان جاك روسو وديدرو في منتصف القرن الثامن عشر، فمثلا قال روسو عام ١٧٥٥:

«ما الكتاب الدوري؟ إن هو إلا نشرة عابرة لا فضل لها ولا إفادة منها، لا تفيد قراءتها المهملة والمحتقرة من قبل الرجال المثقفين إلا في إعطاء النساء والأغبياء غرورا غير ذي تهذيب».

ولم يقل هجوم ديدرو عن ذلك عنفا، حيث قال في موسوعته:

«هذه الأوراق غذاء الجاهلين، ومورد الذين يريدون التحدث والحكم من دون قراءة، وهي آفة الذين يعملون وسبب نفورهم. ولم تُخرج قط جملة صالحة لمفكر ظريف، ولم تمنع كاتبا مبتذلا من تأليف كتاب سقيم».

ومع ذلك ازدهرت الصحافة ومعها النقد، ولكن مازالت محاولات النيل منهما قائمة ولأسباب مختلفة.. فمحاولات الإساءة إلى النقد، وخاصة النقد التحليلي الذي يضع الأخطاء تحت دائرة الضوء، محاولات الإساءة تلك من جانب الفنان أو منتج المسرحية، أو حتى المدير الاداري للمسرح في بعض الأحيان، تأتي عادة بسبب توقع هذا الفريق أن يكون الناقد مناصرا لأخيه الفنان ظالما أو مظلوما، وبالطبع يصبح الناقد ومقاله النقدي محل اتهام من هذا الفريق، خاصة إذا ما ابتعد الناقد عن أن يحصر نفسه في دائرة عارض المسرحيات المتحمس الذي يفرط كثيرا في تقدير المسرحية، والذي يحتفي به عادة الفنان المسرحي من دون قناعة حقيقية بما يكتبه من نقد أو عرض، وبالتالي يصبح الناقد المسرحي الذي لا يتمتع بمواصفات موظف العلاقات العامة أو إمكانات عارض المسرحيات محل اتهام هذا الفريق، ولا يقتصر هذا الاتهام عادة على الناقد، بل يشمل النقد المسرحي في الصحف اليومية كأنه نوع من النقد فاقد الأهلية الذي لا يعتد به.

والاعتراض الآخر على النقد المسرحي في الصحف اليومية يأتي من الجانب الأكاديمي في الجامعات، الذي يتهم النقد الصحافي بالتحيز والسطحية والاهتمام بالمسرح القائم بلا أسس علمية وموضوعية توجه أو يجب أن توجه مسار النقد الصحافي، ولذلك يحرص الناقد الأكاديمي على الحصول على صفة الموضوعية، وعادة ما يتحقق ذلك بالابتعاد عن المسرح الحاضر ليهتم بالتاريخ والمحافظة على عرض وجهات النظر المختلفة، وربما أحيانا الثبات عند نصوص مسرحية معينة راسخة من دون اهتمام بالمسرح الجاري. وبالطبع فإن هذا النوع من النقد لابد أن يصبح فاقد الصلة بالواقع ومعاديا للنقد الصحافي الذي لا يتعامل إلا مع هذا الواقع.. ليس هذا في عالمنا العربي الذي سنتحدث عنه فيما بعد ولكن في أمريكا أيضا، فمثلا جون جاسنر يؤكد أن هذا الناقد الأكاديمي:

«لا يمكن الاعتماد على آرائه حول الفن الدرامي مثلما لا يعتمد على تقدير رجل ضرير للوحة من لوحات ماتيس، لأن حاسة المسرح التي تضفي على النقد قيمته غالبا ما تكون مفتقدة لديه على الدوام، وأيا كانت المميزات التي قد يزعمونها للموضوعية المفترضة بصورة نظرية في النقد الأدبي فعادة ما تكون نتيجتها هي إجداب النقد الدرامي وعقمه».

وحتى لا تستغرقنا المعركة القديمة في العالم الغربي التي تعيش بقاياها لدينا في العالم العربي حول قيمة وجدوى النقد الصحافي والنقد الأكاديمي، ربما يكون من المفيد محاولة إعادة الاعتبار إلى النقد الدرامي في الصحف اليومية، من خلال إعادة النظر في طبيعته وتاريخه، وأيضا رجاله عندهم في العالم الغربي وعندنا في عالمنا العربي.

الصحافة اليوم في العالم ولدينا تحرص على التخصص، فإلى جانب المحرر السياسي تستعين الصحف والمجلات الأسبوعية بالخبراء في الاقتصاد والعلوم والأدب والسينما والرياضة وأيضا المسرح، وبالطبع فإن استعانة الصحف بالنقاد الذين يتخصصون في الكتابة عن المسرح قد جاءت إشباعا لحاجة الجمهور من قراء الصحيفة إلى الرأي المتخصص في المسرحيات التي يشاهدها وينتظر من الصحيفة أن تقدم له تقييما لها، إلى جانب أن الكتابة عن المسرح تشكل أحد ملامح التنويع في المادة الصحافية، وتلعب دورا في تنشيط علاقات الصحيفة، وفي معظم الأحيان تساعد على زيادة دخلها من الإعلانات.. ولذلك تصدرت صفحات النقد المسرحي الصحف منذ أواخر القرن التاسع عشر، وقبله كان تطور صناعة الصحافة في العالم لابد أن يؤدي إلى الاستعانة بالنقد المسرحي منذ القرن الثامن عشر، ذلك القرن الذي يسمى عصر العقل والتنوير وقرن الفلسفة، والذي يعتبر من أنبل الفترات في تاريخ البشرية لتقديره الإنسان الفرد وملكاته، في هذا القرن الذي كانت الصحافة في بداياته مجرد عمل مساعد للسياسي أكثر منها حرفة، شهدت الصحافة ازدهارا أكبر للمادة الأدبية والنقدية التي كانت تقتصر في القرن السابق على قوائم باعة الكتب وبعض التعليقات النقدية التي قادت بدورها إلى تطور الصحافة الأدبية فيما بعد، والتي شكلت أحد معالم الصحافة الحديثة التي تمتعت بالحرية وأيضا برخص أسعارها بعد انخفاض تكلفة طباعتها نتيجة استخدام الآلة وتقدم وسائل الطباعة، وبالطبع فإن ازدهار الصحافة وانتشارها بين قطاعات كبيرة من القراء يمكن أن يدل عليهما عدد الصحف في إنجلترا وأمريكا في الربع الأخير من القرن الثامن عشر الذي بلغ في إنجلترا ٥٣ وفي أمريكا ٣٧، إلى جانب الدور الكبير الذي لعبته الصحافة رخيصة الثمن التي تعرف باسم صحافة البنس في ازدياد أعداد القراء وتنوعهم اجتماعيا وثقافيا، وبالتالي محاولة تلبية احتياجاتهم خلال ما تنشره الصحيفة.

وفي الوقت نفسه، فإنه من الجدير بالذكر التطور الذي لحق بكتابة المقال الذي ظل في القرن السابع عشر مجرد عمل ثانوي يعيش على هامش الفنون مثل الشعر والمسرحية، حيث أصبح فن كتابة المقال في عصر التنوير، أي القرن الثامن عشر، محققا الشهرة والخلود لصاحبه عندما لم يقتصر على التأملات الذاتية في مشكلات الانسان الخاصة، مثلما كان الأمر من قبل عند مونتاني في فرنسا وبيكون في إنجلترا، بل تطور المقال في هذا القرن إلى تحليل ونقد مظاهر الحياة في زمنها، ومنها الأدب والمسرح حيث كان من المنطقي أن يحتلا الصدارة في المجلات الأدبية التي ازدهرت ومعهما المقالة النقدية كنوع جديد تقبل عليه الصحف مع الرواد:

ديفو و ستيل و أديسون في إنجلترا وصحفهم التي كانت تصدر عام ١٧١١ ، تعتمد على الاهتمام بالحياة اليومية والتطورات الاجتماعية والأنشطة الثقافية ومعها بالطبع الفن المسرحي والقصصي، حيث توالت أسماء كتاب كبار أمثال مويل جونسون ١٧٠٩ - ١٧٨٤ وأوليفر جولد سميث ١٧٢٨ - ١٧٧٤ وتشارلز لامب ولي هنت وغيرهم الذين وضعوا معالم النقد المسرحي في الصحف والمجلات في القرن التاسع عشر، ذلك القرن الذي يعتبر عصر الرومانتيكية بكل

"ربما يكون من المفيد محاولة إعادة الاعتبار إلى النقد الدرامي في الصحف اليومية، من خلال إعادة طبيعته وتاريخه ورجاله عالميا وعربيا"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مواصفاتها الخاصة التي تعمد إلى كسر القواعد الكلاسيكية حتى في كتابة المقال النقدي، حتى قيل: إن ظهور جرائد ودوريات جديدة في مرحلة الحوار الرومانسي الكبير سمح للنقاد بأن يعبروا بصراحة بدلا من اللجوء إلى مؤلفات ضخمة، حيث كان النقاد يطبقون النقد كفن، محاولين إعادة خلق صورة الكاتب كما تتراءى لهم من خلال أثره.

وقد اتضح هذا من مقالات الناقد الفرنسي الشهير سانت بيف الذي احتلت مقالاته صدارة مجلتي «باريس» و«العالمين» في القرن التاسع عشر في فرنسا، والتي عنونها بأحاديث الاثنين التي تأثر بها وكتب على منوالها الدكتور طه حسين، وفي فرنسا استمر بعد سانت بيف النقد الصحافي المعتمد على التحليل العلمي عند عدد من الأسماء الكبيرة في عالم الأدب والنقد، من أمثال غوتيه وفاجيه وبرونتيير وجيل لوميتر، حيث ظلت المقالة النقدية في الصحف والمجلات لديهم جميعا «وسيلة للتحليل والبرهنة أو سلاحا للمعركة».

وهنا نود أن نلفت الانتباه إلى أن ذكر كل هذه الأسماء من القرون السابقة لم يكن عبثا، بل القصد من ورائه إيضاح حقيقة أن النقد في الصحف والمجلات كان عملا لكبار الكتاب الذين شكلوا معالم الحركة الثقافية والنقدية والصحافية في أوروبا، والذين هم في الوقت نفسه محور اهتمام مجموعة النقد الأكاديمي الذين يدرِّسون كتبهم التي كانت في الأصل مقالات نقدية في الصحف اليومية والمجلات الدورية في القرن التاسع عشر، واستمر الأمر نفسه في القرن العشرين مع أسماء كبيرة أخرى سنأتي على ذكرها أيضا في أوروبا وأمريكا، فربما ساعد ذلك على إعادة النظر في تقييم النقد الصحافي..

ولعل من المفيد هنا أن نذكر معنى كلمة نقد التي استخدمت عند العرب بمعنى فن التمييز بين الأساليب (المنجد - نقد: الدراهم: ميزها ونظرها ليعرف جيدها من رديئها، ونقد الكلام: أظهر ما به من العيوب أو المحاسن، ناقَد مناقدة: ناقشه في الأمر).

وكان معناها منذ أرسطو يفيد تمييز الجمال والكشف عن الخطأ وقياس القيم، وفي كل الحالات لابد أن تشمل عملية النقد على تحليل عناصر العمل الفني وتفسيره ثم تقييمه.. أي أن النقد كما أكد الدكتور مندور هو «تحليل وتفسير وتقييم»، وهو المعنى الذي نميل إليه دون إنكار أهمية التعرف على العمل الفني من داخله، كما نادى بذلك الدكتور رشاد رشدي ومدرسة النقد الحديث بدعوى أن العمل الفني كائن حي قائم بذاته ولذاته، ولابد في تحليله من الاعتماد على عناصره وحدها أي الدخول إليه من داخله لا من خلال أي شيء خارجه لأنه يعني ما يعني ولا علاقة له بأي اتجاهات أو أحداث أو حتى مدارس وتيارات نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية خارجه. فالتعامل معها نقديا ربما يفيد في التعرف عليها بالقدر نفسه الذي يبعدنا عن التعرف على العمل الفني، وعلى رغم المغالاة الشديدة في تقدير العمل الفني في حد ذاته، وعلى رغم استحالة فصله عن العناصر الخارجية المكونة له وللمبدع صاحبه، فإننا نميل إلى الأخذ بهذا الاتجاه فقط أثناء عملية التحليل للعناصر المكونة للعمل الفني، لننطلق بعدها أي بعد التعرف على خصائصه الفنية إلى تفسيره وتقييمه، وأعتقد أن الدكتور محمد مندور وأنصار اتجاه الفن للحياة وليس الفن للفن لم يكونوا ليبتعدوا كثيرا عن هذا..

ومع ذلك.. أي مع التسليم بالمعنى السائد للنقد من أنه تحليل وتفسير وتقييم فإن بيلنسكي يضيف إلى النقد معنى أعتقد أنه وجد طريقه إلى النقد المسرحي في الصحف اليومية، وعلى رغم أنه قادم من المعسكر الاشتراكي، فإننا سنجد ترددا له في المعسكر الغربي، خاصة عند كبار نقاد المسرح في الصحف اليومية في أمريكا كما سنرى.

يقول بيلنسكي:

«النقد لا يقتصر على الفن مع أن اسمه يستعمل أكثر ما يكون في الكلام عن الفن. كلمة نقد مشتقة من كلمة يونانية تعني حَكَما... والنقد بالتالي هو حُكم ومحاكمة... ولهذا السبب لا يوجد نقد للأعمال الفنية والأدبية وحدها، وإنما نقد لمواد العلم والتاريخ والأخلاق... إلخ».

«ان النقد يتطابق دائما مع الظواهر التي يحاكمها فهو لهذا السبب وعي الواقع. فمن هم بوالو وباثيو ولاهارب على سبيل المثال؟ إنهم الوعي المبين لما عُبر عنه تعبيرا مباشرا عفويا (بوصفه ظاهرة، واقعا) في مؤلفات كونيل وراسين وموليير ولافونتين».

«ليس الفن هو الذي أوجد النقد ، ولا النقد هو الذي أوجد الفن، فكلاهما انبثق من الروح العام لزمانهما، وكلاهما ويقدر واحد وعي لعصره. إلا أن النقد وعي فلسفي والفن وعي مباشر. إن مضمونهما واحد والفرق في الشكل فقط، وفي هذه النقطة تكمن أهمية النقد ، ولاسيما بالنسبة إلى زماننا الذي هو زمان الفكر والمحاكمة أساسا وبالتالي هو زمان النقد».

وفي زماننا الذي هو زمان النقد كما يقول بيلنسكي: من الناقد الذي يستطيع القيام بمسؤوليته، وهل يمكن للناقد المسرحي في الصحف اليومية أن يكون هذا الناقد؟

قديما كان الناقد إما فيلسوفا مثل أفلاطون أو أرسطو أو مبدعا مثل دافنشي وماثيرو آرنولد، ودكتور جونسون يبتعد قليلا عن إبداعه ليجعل المبادئ الجمالية لهذا الابداع، وأحيانا ما كانت شهرة هذا المبدع كناقد قد تتجاوز شهرته كمبدع كما هي الحال مع دكتور جونسون مثلا، وكاد الأمر يتكرر مع جورج برناردشو الذي دافع كثيرا عن الناقد المبدع..

ومع ذلك ظل وجود الناقد مثيرا لقلق الفنان المبدع أحيانا بدعوى أنه طفيلي يحكم فيما لا يعلم، وأحيانا بدعوى شخصية أي لأسباب شخصية جدا، وهي التي أدت إلى ظهور التساؤل القديم المتجدد حول: هل الناقد أديب فاشل؟ وكلها تؤدي إلى النتيجة نفسها: انتقاص من النقد والنقاد بصفة عامة والنقد المسرحي في الصحف اليومية بصفة خاصة، مع أن هذا التساؤل حول: هل الناقد أديب فاشل؟ لم يظهر أصلا لأسباب أدبية أو نقدية وإنما لأسباب شخصية جدا ونسائية عقب المعركة التي قامت بين فيكتور هيجو وسانت بيف.. الأول مبدع والثاني ناقد والخلاف بينهما كان امرأة، وأدى ذلك الخلاف إلى ظهور هذه القضية التي استمرت منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم، ولكن لأسباب أخرى طبعا أولها هو اتهام الناقد بأنه فاشل وطفيلي يحكم فيما لا يعرف، خاصة اذا ما كشف الناقد عن مساوئ العمل الفني، وبالطبع يصبح رفض النقد بشكل مطلق مشابها تماما لرفض الفن بشكل مطلق في حالة وجود الفن السيئ مع التسليم بأن النقد المسرحي في الصحف اليومية لم يكن على الدوام مثاليا مثله في ذلك مثل المسرح نفسه، فلا يمكن تصور أن وجود نقد رديء يجب أن يلغي النقد، كما أن وجود المسرح الرديء لا يمكن أن يؤدي إلى المناداة بإلغاء المسرح..

وحتى لا يصبح الاتهام للنقد المسرحي في الصحف اليومية حقيقة يجب التسليم بها، يجب هنا تذكر واجبات الناقد الدرامي في الصحف وخصائصه التي لا يمكن أن تخرج عن العموميات المكررة المتعلقة بثقافته وحسه الفني، وقدرته على الاستجابة والملاحظة، وقدرته على التعبير واتساع خبرته الفنية، وقبلها تعلم دقائق الفن الذي يتصدى بالنقد له ألا وهو المسرح..

لانتوقع أن ينشر الناقد الدرامي تحقيقا صحافيا أو موضوعا عاما عن المسرح أو أخبارا، وإنما المتوقع منه أن ينشر رأيا نقديا في عمل مسرحي معروض على الجمهور بالفعل..أي أنه يكتب عن حدث فني موجود في حياة الناس يتصف بأنه حالي ومهم، ويتيح للناقد أن يرشد القارئ ويقوم بما يسمى عملية التنوير الثقافية، ولايمكن أن يؤدى هذا الدور من دون المتابعة المستمرة والعميقة لحركة المسرح المعيش على المستويين العالمي والمحلي، ولأن الناقد لا يتعامل مع النص المكتوب فقط، والنص أحد عناصر العرض، فعليه معرفة حركة المسرح من خلال صناعة ومخالطة أهله ومعرفة اتجاهاتهم معرفة مباشرة، فالمسرح هنا مادة يجب على الناقد معايشتها والتأثر بها ومعرفة دقائقها ليكتب عنها، خاصة أن الحكم على العمل المسرحي المعروض لابد أن يشمل عناصر العرض السمعية والبصرية التي يعتمد بعضها تماما على الكائن الحي، إن المؤلف والممثل والمخرج ساهم كل منهم في تكوين معالم الصورة المتحركة والمتغيرة يوميا التي لايمكن أن تغني عنها أي كلمة مكتوبة وحدها، وهذا يقود إلى أهمية معرفة الناقد الدرامي في الصحف اليومية لمجموعة الفنون المساعدة التي يتعرض لها بالنقد بالضرورة من خلال العمل المسرحي والتي تفقد بدورها استقلالها بمجرد دخولها إلى عالم المسرح ألا وهي الموسيقى والغناء والفنون التشكيلية، فوجودها في العمل الفني ليس مقصودا لذاته ولكن لدورها واستخدامها وتوظيفها دراميا (النشيد القومي مثلا). وبالتالي فتعلم دقائق هذه الفنون ضروري للناقد مثله مثل قراءاته التي لا تنتهي لتاريخ وأعمال كبار رجال المسرح في العالم، واطلاعه على المطبوعات الخاصة بمجاله كأنه تلميذ لا تنتهي تلمذته، خاصة أنه في النهاية مطالب بالحكم ولا ينبغي أن تخدعه الصنعة المسرحية أو جودة التمثيل أو بلاغة النص، بل يجب أن يحكم على المسرحية باعتبارها نصا يؤدى على خشبة المسرح أمام جمهور حي في زمنه، وبالتالي لا يمكن له تناسي مجموعة العوامل الصانعة للمسرح والجمهور والعصر وكلها تستدعي أن تكون حصيلة الناقد موسوعية ليتسنى له القيام بدوره في.. المحاكمة.. محاكمة زمانه..

وهنا أيضا، يمكن التساؤل حول إمكان قيام الناقد بدوره في ظل سيادة الحماس النقدي لعارضي المسرحيات، وملاطفة رجال العلاقات العامة الذين ضلوا طريقهم إلى النقد المسرحي، وهنا نعود إلى تذكر الدور المهم والنافع للنقد الجاد، وضرورة تغييره الأفكار والتقاليد الضارة ليضع مكانها ماهو أفضل منها.. وتاريخ المسرح والنقد المسرحي في الصحف اليومية يعطي أكثر من مثل في ذلك، وخاصة نقد برناردشو وناثان.. فالأول استطاع بنقده اقتلاع جذور المسرحية الشعبية المحكمة الصنع من المسرح الإنجليزي التي زيفت المسرح والحياة والنقد في زمنها لمدة طويلة، ليحل محلها الاتجاه الجديد الذي يمثله أبسن والمعروف بالمسرح الحديث، بينما استطاع الثاني جورج جان ناثان في أمريكا أن يقوم بدور مشابه باقتلاعه النموذج المشابه ليتيح الفرصة للمسرح الجديد الذي قدمه يوجين أونيل المعروف بأبي المسرح الأمريكي..

أي أن هذا النقد الجاد لم يكن مطلقا في مطالبته بالتغيير، إنما بقصد إتاحة الفرصة للفن والفكر الجيد والجديد، وبالتالي فالوقوف ضد السائد والرديء يعني في الوقت نفسه الوقوف مع الجديد الذي يبحث عن فرصة للمساهمة في بناء عقل ووجدان مشاهد المسرح، وهنا يصبح بالتأكيد لمحاكمة الأخطاء معنى وللنقد المسرحي في الصحف اليومية قيمة لا يمكن إنكارها، خاصة أن تاريخ النقد الدرامي في الصحف اليومية يؤكد أيضا أن نجاح شو وناثان وغيرهما من نقاد المسرح في الصحف اليومية قد أدى ليس إلى سقوط قلاع المسرح السائد والمتخلف فقط، ولكن إلى سقوط النقد الحماسي اللطيف والدعائي أيضا، وهو الذي صاحب هذا المسرح البائد، والذي طالما دافع عنه ومع ذلك اندثر باندثاره ◆

”

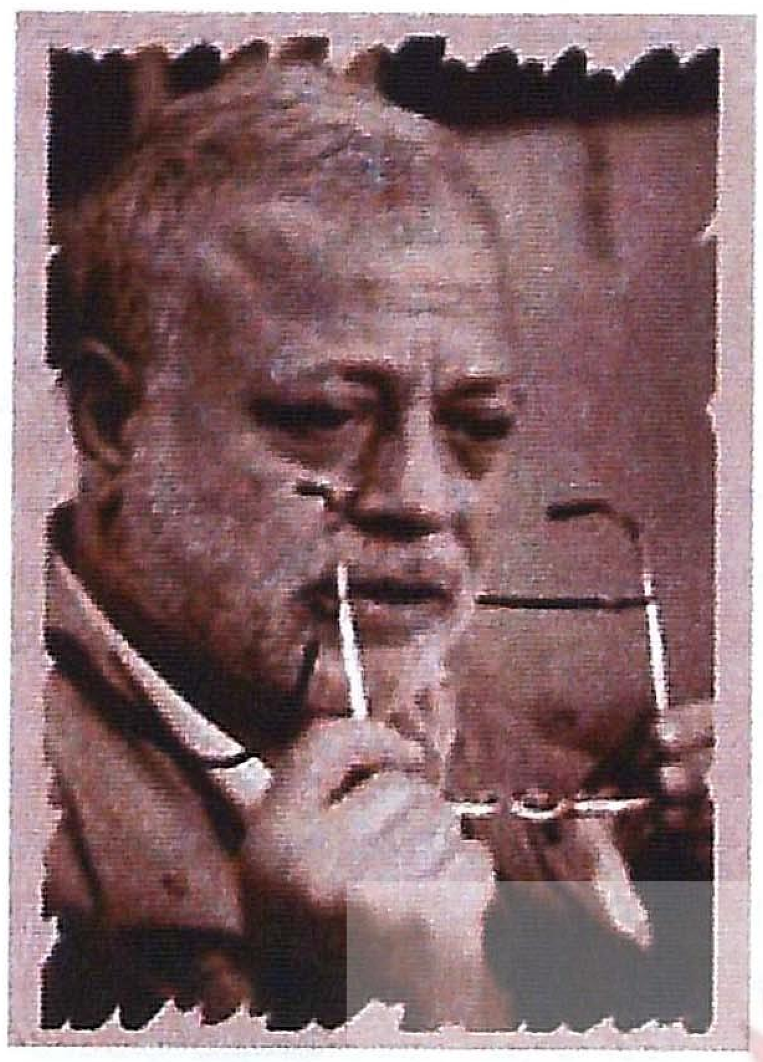
النقد لا يقتصر على الفن مع أن اسمه يستعمل أكثر ما يكون في الكلام عن الفن. كلمة نقد مشتقة من كلمة يونانية تعني حَكَما... والنقد بالتالي هو حُكْم ومحاكمة... ولهذا السبب لا يوجد نقد للأعمال الفنية والأدبية وحدها، وإنما نقد لمواد العلم والتاريخ والأخلاق أيضا

“

حين نتحدث عن الدراما التلفزيونية في سوريا، أو حتى الدراما التلفزيونية العربية التي شهدت الإرهاصات الأولى، من خلال المحطات التلفزيونية التي انطلق بثها في ستينيات القرن العشرين في مصر وسوريا ولبنان وبعض البلدان العربية الأخرى لاحقا، فإن اسم المخرج السوري علاء الدين كوكش يبرز بقوة في هذا السياق، ليس بسبب ريادته ومحاولاته المبكرة التي وجدت صدى مميزا في زمنها وحسب؛ بل بسبب استمراره الطويل أيضا على مدى نحو أربعة عقود من العمل الفني المتواصل، الذي أنتج عشرات المسلسلات ومئات الساعات الدرامية عبر تجارب توزعت بين تلفزيونات دمشق ودبي واليمن وقطر والأردن.

بعد أربعين عاما من العمل التلفزيوني

«علاء الدين كوكش» المتعدد المتجدد!



محمد منصور - سوريا

انتهى المخرج علاء الدين كوكش عام ٢٠٠٣ من إخراج آخر أعماله، وهو مسلسل «ربيع بلا زهور» الذي جرى تصوير القسم الأكبر منه في مدينة حلب عاصمة الشمال السوري، وكانت تمثيلية «ثورة القرية» أول عمل درامي أخرجه علاء الدين كوكش لصالح التلفزيون السوري عام ١٩٦٣ (عن نص لمحمد الطيب)، وبذلك يكون اليوم قد أتم أربعة عقود من العمل الفني المتواصل، الذي لم يعرف خلاله التقاعد، ولا الكف عن البحث الفني والاجتماعي التنويري الذي ميز أعماله في التلفزيون، ناهيك عن تجربته المثيرة للاهتمام في مجالي التأليف والإخراج المسرحي.

دخل علاء الدين كوكش ميدان العمل التلفزيوني في مطلع الستينيات من القرن الماضي، حين كان طالبا جامعيا في قسم الدراسات الاجتماعية والفلسفية، عن طريق مسابقة كان قد أعلن عنها للعمل في التلفزيون الوليد الذي أنشئ زمن الوحدة مع مصر عام ١٩٦٠، وقد بدأ العمل التلفزيوني كمساعد مخرج، فعمل مع الرائد التلفزيوني سليم قطايا صاحب «ساعي البريد»، وهي أول دراما مسلسلة في تاريخ التلفزيون السوري، ومع المخرج جميل ولاية الذي كانت لديه خبرة في العمل الدرامي من إذاعة دمشق قبل ذلك.

يقول علاء الدين كوكش عن تلك الفترة: «حين أنشئ التلفزيون عندنا، لم يكن هناك - كما في مصر - روافد أخرى من مسرح وسينما ومعاهد عليا للتمثيل، وأجيال من الممثلين، فحتى المسرح القومي كان ناشئا وقد انطلق في الفترة نفسها التي أسس فيها التلفزيون، وهكذا فالتلفزيون بدأ من الصفر، لم يكن هناك تقنيون متمكنون، لم يكن هناك كتاب، وكنا نتعكز على الدراما الأجنبية أو الإذاعية، ونحاول محاكاة الدراما المصرية وإعدادها بما يتلاءم والإمكانات المتاحة لنا».

وسط هذا الظرف الصعب بالإمكان تصور أبعاد وملابسات الخوض في التجربة التلفزيونية، صحيح أن التجريب كان متاحا لأن القواعد أساسا شبه غائبة، وأن البدائية كانت تمتزج بالعفوية الأولى، فتضفي على كثير من الأعمال التي ظهرت في تلك المرحلة سحرا خاصا، لكن الصحيح أيضا، أن الريادة الفنية ليست هي شجاعة البداية وحسب.. بل هي القدرة على التأسيس، والبحث عن التميز وإمكان الاستمرار مع فهم عناصر التطور وديناميكية الزمن.

بهذا المعنى نستطيع القول إن علاء الدين كوكش قد حقق عبر مسيرة العقود الأربعة معظم هذه الشروط، واستطاع أن يبقى في المشهد التلفزيوني الدرامي العام، حتى مع بروز أسماء وأجيال جديدة في عالم الإخراج التلفزيوني في سوريا.

الاتكاء على الدراما الإذاعية!

تأسست مسيرة علاء الدين كوكش في الدراما التلفزيونية على مجموعة من الأسس والمرتكزات التي صاغت عوالم هذه التجربة الثرية والعريقة، فقد سعى هذا المخرج الحالم بتحويل الفن التلفزيوني الوليد إلى مجال للممارسة الثقافية فكرا وفنا، سعى إلى تعاون مع أدباء يحملون التوجه نفسه، من دون أن يعني ذلك تعاليا على الجمهور العريض، أو ترافعا عن استلهام روح الحياة الشعبية التي كانت تمثل الشريحة الأوسع من المجتمع السوري آنذاك، ولهذا نجد أن المسلسل الأبرز الذي لفت الأنظار إلى موهبة علاء الدين كوكش الإخراجية، وأنتجه التلفزيون السوري عام ١٩٦٨ تحت عنوان «أرشيف أبو رشدي»، كان نتاج التعاون مع الأديب السوري زكريا تامر، والهدف، هو تقديم تراث أبي الدراما الشعبية الإذاعية في سوريا، القصاص حكمت محسن، الذي كان وما زال بحق، مدرسة في تصوير الحياة الشعبية الدمشقية، وابتكار نماذجها الفنية التي عاشت زمنا طويلا بعده.

في «أرشيف أبو رشدي»، وكان أول مسلسل يحمل توقيع علاء الدين كوكش، بعد سلسلة من السهرات الدرامية والتمثيليات المنفردة، نحن أمام غوص في عمق الحياة الشعبية، بواقعية تنهل من صدقية التماهي مع البيئة، وأمانة تصوير أحلام وآمال ومفارقات الناس البسطاء، في مجتمع ما زال يعيش الحياة التقليدية المحافظة، ضمن منظومة قيم تجد في الألفة والتسامح، والعودة إلى جادة الصواب، منتهى أي صراع أو مشكلة.

وإذا كان مسلسل «أرشيف أبو رشدي» يعتمد شكل الحلقات المنفصلة - المتصلة، المترابطة في الأجواء والإطار، من دون تسلسل مستمر للأحداث، فإن هذا الشكل قد استهوى المخرج علاء الدين كوكش في تلك الفترة، حيث قدم مسلسلا آخر يعتمد الشكل ذاته، هو «وجها لوجه» الذي شارك في إعداد بعض حلقاته الكاتب عبدالعزيز هلال؛ وكان العمل دراما بوليسية، اعتمدت التشويق الدرامي المستقى من حبكات غربية، لغة جذب المشاهد في ظل تواضع التقنيات التلفزيونية في تلك الفترة!

لم يكن التشويق البوليسي، هاجسا مقصودا لدى المخرج علاء الدين كوكش، وإن كان سيتكرر في العديد من أعماله التلفزيونية اللاحقة، لكن لا يمكن القول إنه كان على الدوام ذريعة للكشف الاجتماعي الذي سعى كوكش إلى أن تقدم أعماله ومسلسلاته محاولات على قدر من العمق والجدية في سبيل مثل هذا الكشف التحليلي لجوانب شتى من الظواهر الاجتماعية طيلة العقود الأربعة الماضية.

«مذكرات حرامي» و«إرهاصات مخرج»

مع مسلسله التلفزيوني الثالث «مذكرات حرامي» الذي أنتجه التلفزيون السوري عام ١٩٦٩ يرسخ علاء الدين كوكش حضوره، كمخرج تلفزيوني يبحث عن التميز والاختلاف، ويحاول أن يقدم إضافات على صعيد الشكل الفني للمسلسل التلفزيوني آنذاك، ومرة أخرى يعمد إلى تراث أبي الدراما الشعبية الفنان حكمت محسن، فيختار من تراثه الإذاعي هذا المسلسل، ليقدمه ضمن إطار، يزاوج فيه بين التسجيلي والدرامي، معتمدا الإيحاء، بأن ما يقدم هو حقيقة يجري تشخيصها بالوقائع وبالأسماء، على رغم أن المادة الدرامية لم تكن كذلك على الإطلاق.

وقد أتى علاء الدين كوكش هنا، بشخص مجهول، لم يظهر على شاشة التلفزيون من قبل، ولم يمارس أي نشاط فني، (واسمه فريد راضي) اختاره بعد اختبار لعشرات الأشخاص، وقدمه على أنه رئيس العصابة، الذي أتينا به إلى الاستديو لنعيد تمثيل السرقات التي قام بها، وليوضح أسبابها ودوافعها. لكن اللعبة الفنية المتقنة، لم تقف عند هذا الحد، فقد كان لرئيس العصابة المفترض الحق، بأن يعترض، ويتدخل عندما يشتط خيال المؤلف في المشاهد الدرامية، وأن يعود ليروي ما جرى من وجهة نظره، باعتباره المعنى الأول بهذه المذكرات..

كل ذلك كان يجري من خلال مقابلة تلفزيونية في الاستديو يديرها المذيع المعروف في التلفزيون السوري آنذاك فؤاد شحادة، ويقوم بتسجيل الأدوار في المشاهد الدرامية عدد من الفنانين السوريين نذكر منهم: عمر حجو، عبدالرحمن آل رشي، سلوى سعيد، هاني الروماني. لقد سعى علاء الدين كوكش هنا، إلى أن يخلق مستويات درامية في تلقي الحكاية، ومحاكمة أبطالها، مستويات تعتمد الحوار الذاتي والموضوعي أسلوبا للمزاوجة بين الدرامي والتسجيلي المفترض، فحقق بذلك إضافة فنية إلى النسيج الدرامي للمسلسل عوض عن التقنية التلفزيونية المحدودة، والكاميرا المقيدة داخل جدار استديو محدود المساحة، ومن الطبيعي أن يحدث عمل درامي بمثل هذا الابتكار ضجة في بلد نشأ فيه التلفزيون من فراغ، وأن يترك صدى مميزا في نفوس وذاكرة مشاهديه.

«حارة القصر» و«أولاد بلدي»: دراما الكشف الاجتماعي

تعامل علاء الدين كوكش مع عدد من النصوص المقتبسة أو المعدة، سواء من الإذاعة أو من الأدب، في ظل قلة عدد الكتاب التلفزيونيين المتفرغين، وتهيب بعض الكتاب في التعامل مع هذا الفن الوليد، إلا أن مسلسل «حكاية حارة القصر» الذي أنتجه التلفزيون السوري عام ١٩٧٠، وهو الرابع في قائمة مسلسلات علاء الدين كوكش، كان مكتوبا للتلفزيون خصيصا، وقد كتبه الأديب والصحافي المعروف عادل أبو شنب، إلا أن بعض الحلقات حملت اسم علاء الدين كوكش معدا، بسبب خلافه مع الكاتب حول مسار الحلقات اللاحقة من المسلسل التي كانت تكتب تباعا، وتعرض مباشرة، بواقع حلقة كل أسبوع، كما كانت تقاليد عرض المسلسلات التلفزيونية في المحطات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحلية.

ولعل واقعة تدخل علاء الدين كوكش في إعداد بعض حلقات مسلسل «حكاية حارة القصر» تشير إلى أن علاء الدين كوكش لم يكن يوما، من نمط المخرجين التلفزيونيين الذين ينفذون النصوص التي يخرجونها بلا رؤية أو اقتناع، فقد ظل كوكش على الدوام، محتفظا بذلك الهاجس الفني والفكري الذي يشكل صلة الوصل مع النص الذي أخرجه، ومعيار اختياره أو الموافقة على إخراجه .. لعب بطولة «حكاية حارة القصر» كما هو معروف مجموعة من نجوم الفن السوري في تلك الفترة منهم: محمد خير حلواني، ثناء دبسي، عبدالرحمن آل رشي، يوسف حنا، هاني الروماني، مها الصالح، فايزة شاويش، عصام عبه جي. وقد حظي هذا العمل بمتابعة جماهيرية، غير مسبوقة في حينه بسبب دخول عنصر التشويق البوليسي في حبكة العمل، بعد اختفاء بطله، ولكن التشويق البوليسي كان هنا وسيلة لكشف مجتمع الحارة الدمشقية في تلك الحقبة، وإضاءة نماذج إنسانية متباينة التوجهات والأهداف والمطامح.

أما على الصعيد الفني فقد أراد علاء الدين كوكش أن يقدم إضافة جديدة في الشكل الفني، بحيث لا يبدو هذا العمل مجرد مسلسل شيق يضاف إلى رصيده وحسب، فعمد إلى توظيف وسائل أخرى في توصيل الدراما، تعمق آلية الكشف الاجتماعي تلك، وتوصلها إلى أكبر عدد ممكن من جمهور التلفزيون ضمن أسلوبية فنية جديدة، فكان استخدامه للشعر الشعبي الذي كتبه وألقاه بصوته المعبر الشاعر حسين حمزة، لأول مرة في تاريخ الدراما السورية، وكان استخدام الغناء الكورالي الجماعي في التعليق على الحدث والتأكيد على بعض النقاط والتحولات المهمة في المسار الدرامي، وهو ما يحيلنا إلى وظيفة الجوقة في التراجيديات المسرحية اليونانية، كل ذلك تجربة فنية رائدة في حينه، سعى علاء الدين كوكش من خلالها إلى تأكيد دور المخرج في صياغة شكل المسلسل التلفزيوني، وفي استفادته من المخزون الثقافي لتحقيق دراما تتطلع إلى التأثير والتغيير في آن معا!

على أن الرغبة في التغيير والاصطدام مع الفكر الاجتماعي بشكل جلي وواضح، تجليا إلى أقصى حد في مسلسل علاء الدين كوكش التالي «أولاد بلدي» الذي كتبه أكرم شريم، وأنتجه التلفزيون السوري عام ١٩٧٢، الذي أثار جدلا اجتماعيا ورقابيا كبيرا آنذاك، ولم يتكرر عرضه على شاشة التلفزيون السوري فيما بعد، رغم الفرص الكثيرة التي أتيحت لاحقا، لعرض مسلسلات فترة الأبيض والأسود.

في «أولاد بلدي»، وهو العمل الأول للكاتب أكرم شريم، يمسك الكاتب، ومعه المخرج بالقضية الاجتماعية

> ”في مسلسل «حارة القصر» استخدم كوكش الشعر الشعبي والغناء الكورالي في التعليق على الحدث وتأكيد بعض التحولات الدرامية المهمة، لأول مرة في تاريخ الدراما السورية؛ مستفيدا من وظيفة الجوقة في التراجيديا المسرحية اليونانية!“

الحارة، التي لم يتطرق إليها التلفزيون بمثل هذه الحدة من قبل. قضية صراع الأجيال، ومشكلات الشباب في مجتمع يسعى إلى الانفتاح، من دون أن يتخلص من الرواسب التقليدية المتجذرة فتسود المفاهيم الخاطئة، وتأتي النتائج بعكس المنطلقات والنوايا، ويبحث الشباب عن ناظم لعلاقتهم، سواء في محيط الأسرة، أو في محيط الدراسة والجامعة، ويتجرأ المسلسل على الدخول في المناطق الاجتماعية المحظورة، فيتطرق إلى الجنس ومشكلاته المطروحة وغير المطروحة، عبر مناقشة صريحة لكنها بعيدة عن المباشرة والسوقية.

ويبقى هذا العمل الذي قدم فيه علاء الدين كوكش مجموعة من الوجوه الجديدة آنذاك: ناجي جبر، أسامة الروماني، عبدالهادي صباغ، هاني السعدي، إلى جانب كل من محمد خير حلواني، منى واصف، مها الصالح، محمد صالحية، يبقى أحد الأعمال المهمة الشاهدة على دراما تبحث عن الهم الاجتماعي المعاصر بجرأة واقتحام، عبر إسهام فنان مثقف صاحب رؤية، يرى في الدراما الاجتماعية وسيلة لكشف الصراعات الاجتماعية التي تتفاعل تحت السطح!

«أسعد الوراق».. البلاغة والنضج الفني

توالت أعمال المخرج علاء الدين كوكش في السبعينيات فقدم عام ١٩٧٤ مسلسل «هذا الرجل في خطر» الذي كتبه الأديب عادل أبو شنب عن قصة بوليسية عالمية، ولعب بطولته عدنان بركات وملك سكر وأسامة الروماني، ثراء دبسي، وعلى الرغم من أن هذا المسلسل لم يحقق النجاح الذي اعتادت أعمال علاء الدين كوكش تحقيقه. فإن مسلسل «أسعد الوراق»، الذي أنتجه التلفزيون السوري عام ١٩٧٥، كان بحق تاريخا لمرحلة النضج الفني والفكري ليس في مسيرة مخرجه وحسب، بل في مسيرة الدراما السورية كلها، بحيث يحتل هذا المسلسل إلى الآن، مركز الصدارة في قائمة كلاسيكيات الدراما التلفزيونية السورية بكل جدارة.

في «أسعد الوراق» الذي اقتبسه وكتب له السيناريو والحوار ببراعة الأديب عبدالعزيز هلال، عن قصة طويلة للكاتب صدقي إسماعيل بعنوان «الله والفقر» نحن أمام طرح اجتماعي وتراجيدي مؤثر، يحمل دعوة حقيقية إلى التغيير على أيدي الناس البسطاء، ويصور من خلال بطله الذي يرتفع بموته إلى مرتبة الأولياء، تلك القدرة العفوية على التمرد الثوري النابع من إحساس فطري صادق بمرارة الظلم وتفاهة الحياة الهامشية، بعيدا عن أي شعارات ثورية رنانة أو مستعارة، ولهذا يمثل مسلسل «أسعد الوراق» بشخصية بطله، وقيمه ومقولاته التراجيدية، نموذجا للدراما الاجتماعية التي تحمل قيم التغيير من دون مباشرة أو ادعاء أو خطابية يمكن أن تنال من قيمتها الفنية لاحقا!

على مدى ربع قرن من الزمن الذي تلا انتاجه، أعيد عرض مسلسل «أسعد الوراق» في التلفزيون السوري عشرات المرات، حيث ظل هذا العمل تعبيرا نادرا عن مناخ فني متميز وآسر في الكتابة والتمثيل والإخراج، محققا قدرته على جذب المشاهد على مدار حلقاته السبع، وحتى المشهد الختامي الذي اعتبر بحد ذاته اختزالا بليغا لأسلوب المخرج الفريد في التعبير التراجيدي والتصعيد الدرامي، وفي التأكيد على البعد الاجتماعي والإنساني في البناء العام للمشهد، مما حدا بأحد النقاد ذات مرة إلى أن يطلق على هذا المشهد «مونوليزا الدراما السورية»، وإذا كانت وظيفة هذه الدراسة إضاءة الإضافات الجديدة التي كان يغني بها علاء الدين كوكش تجربته الفنية خلال أربعة عقود من الزمن، وتجربة الدراما السورية بشكل عام، فلا بد أن نشير هنا إلى استغناء المخرج عن استخدام الموسيقى التصويرية في سابقة هي الأولى من نوعها، ولجوئه (بالتعاون مع الفنان إبراهيم جودت) إلى توظيف أصوات بشرية فردية وكورالية لتكون التعبير الفني الأعمق عن شخصية أسعد الوراق المطحونة والمعذبة والمضطهدة على الأصعدة كافة، ما أضفى الكثير من القيمة التعبيرية الحميمية على أجواء المسلسل، وشكل سابقة مشت على خطاها بعض الأعمال الفنية لاحقا.

«تغريبة بني هلال» والانطلاقة العربية

بعد «أسعد الوراق» بدأ علاء الدين كوكش تجربة جديدة في مشواره الفني، حيث انطلق عربيا ليحقق أعمالا أسست لانتشار الدراما السورية بممثليها وكتابها وتقنييها خارج حدود البث التلفزيوني السوري المحلي، والبداية كانت حين أوفد إلى اليمن بصفته خبيرا في بداية تأسيس التلفزيون اليمني بين عامي ١٩٧٥ - ١٩٧٧ وخلال وجوده هناك، كان تلفزيون دبي قد بدأ في محاولاته الإنتاجية الأولى، فأخرج له المسلسل البدوي الشهير «رأس غليص» الذي كتبه السوري خالد حمدي ولعب بطولته مجموعة من الفنانين من سوريا ولبنان والأردن ومصر وعلى رأسهم الفنان عبدالرحمن آل رشي، في أول تماس له في الدراما البدوية التي سيصبح جزءا من معالمها وأجوائها فيما بعد.

«رأس غليص» صور خارج الاستديو في صحراء دبي، وكان أول عمل عربي يصور كاملا في الصحراء، وقد افتتح هذا العمل سلسلة من الأعمال الدرامية التي استلهمت أجواء الصحراء وحكايات البدو في

مع منى واصف أثناء تصوير مسلسل «الذئاب»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شبه الجزيرة العربية، وأصبحت في سنوات قليلة لاحقة في حقبة السبعينيات من القرن العشرين موجة سائدة، حيث عاد علاء الدين كوكش ليقدم عام ١٩٧٧ مع الكاتب نفسه أيضا، مسلسلا بدويا آخر يحكي قصة حياة الشاعر البدوي المعروف في الجزيرة العربية عبدالله الفاضل تحت عنوان «ساري» الذي لعب بطولته الفنان طلحت حمدي.

لكن علاء الدين كوكش المتشبث دوما بالهاجس الثقافي كدعامة من دعامات صناعة المسلسل التلفزيوني، سيعود عام ١٩٧٨ إلى سوريا ليقدم اقتباسا تلفزيونيا عن واحدة من أشهر روايات الأدب العالمي، مسلسل «الاختيار» الذي اقتبسه عبدالعزيز هلال عن رواية ديستويفسكي الشهيرة «الجريمة والعقاب»، وكان اخر مسلسل تلفزيوني يوقعه علاء الدين كوكش بتقنية الأبيض والأسود قبل تحول التلفزيون السوري إلى تقنية البث الملون مطلع الثمانينيات، وما أحدثه ذلك من نقلة في صياغة المشهد التلفزيوني على صعيد الضوء واللون والديكور، ثم تقنيات الكاميرا.

إلا أن فترة الانتشار العربي في مسيرة علاء الدين كوكش ستغدو أكثر رسوخا مع السلسلة التلفزيونية «تغريبة بني هلال» التي صورها في دبي بأجزائها الأربعة بين عامي ١٩٧٨ - ١٩٨٠.

كتب سيرة بني هلال، الكاتب عبدالعزيز هلال في أجزاء حملت العناوين التالية «جابر وجبير - الأميرة الخضراء - مغامرة الأميرة الشماء - الزيناتي خليفة»، وقد كانت هذه التجربة في حينها أضخم تجسيد تلفزيوني للرواية الشعبية في أدبنا العربي، حيث يمتزج التاريخ بالأسطورة في صياغة سيرة هذه القبيلة المعروفة بكثرة منازعاتها، والتي كانت تسكن الحدود بين اليمن ونجد، ثم وصل بها مطاف الهجرات المتتالية إلى القيروان في تونس، إبان عهد الخلافة الفاطمية في مصر .. وقد سميت هجرة بني هلال نحو شمال افريقيا بالتغريبة نسبة إلى وجهتها نحو الغرب، إلا أن مغامرات أبطالها الأسطوريين، لا تعتمد كلها على الوقائع التاريخية، بل تحفل بمغامرات خيالية نسجتها المخيلة الشعبية المتوارثة، وقد ركز علاء الدين كوكش وعبد العزيز هلال في سلسلتهما التلفزيونية، على منظومة القيم العربية التي تفصح عن نفسها في سياق مغامرات أبطال تلك السيرة، وعلى البعد الأخلاقي الذي يميز الشخصيات البطولية ومواقفها التي تجسد في النهاية أصالة الحياة العربية التي تفصح عن نفسها في سياق مغامرات أبطال تلك السيرة، وعلى البعد الأخلاقي الذي يميز الشخصيات البطولية ومواقفها التي تجسد في النهاية أصالة الحياة العربية وفروسيتها. وقد سعى المخرج علاء الدين كوكش إلى اختيار الشكل

”في مسلسل «أسعد الوراق» استغنى كوكش عن الموسيقى التصويرية للمرة الأولى، ولجأ إلى توظيف الأصوات البشرية لتكون التعبير الفني الأعمق عن شخصية بطل المسلسل المطحونة، مما أضفى الكثير من التعبيرية على أجواء المسلسل، وشكل سابقة مشت على خطاها بعض الأعمال الفنية لاحقا“

الفني الذي يؤكد خصوصية العمل، ويحافظ على إطار الرواية الشعبية، من خلال الراوي الذي يبدأ في كل حلقة بتقديم وتمهيد (أداهما باقتدار الفنان السوري الكبير تيسير السعدي) ثم يختم الحلقة بأسلوب فني مشوق، وقد يتدخل أحيانا فيقدم بعض الآراء والمداخلات على الرواية وسير الأحداث أثناء الحلقة، ضمن الأجواء والطقوس المتعارف عليها في الحكايات الشعبية المروية، وخصوصية لغتها وأداء رواتها.

قدم علاء الدين كوكش في سلسلة «تغريبة بني هلال» التي امتدت على مدى أكثر من خمسين حلقة، نخبة من أهم الفنانين السوريين في تلك الفترة (ثناء دبسي - منى واصف - ملك سكر - أسامة الروماني - يوسف حنا - طلحت حمدي - أسعد فضة - سعدالدين بقدونس - مها الصالح عبدالهادي الصباغ - عصام عبه جي - أمل سكر - عبدالله عباسي - مها المصري - سليم كلاس) وقد حققت تلك السلسلة التي عرضت في بعض المحطات العربية بين نهاية السبعينيات ومطلع ثمانينيات القرن العشرين، شهرة واسعة لممثليها وكاتبها ومخرجها، وحظيت بمتابعة بالغة الاهتمام في الشارع السوري، باعتبارها تجربة فنية صورت فروسيات العرب، وحاكت الخيال الأدبي الشعبي بسوية فنية مدروسة، ارتقت بحكاياته العامية المتداولة، وعبرت عن قيمة الراسخة في الوجدان العربي.

الدراما الاجتماعية وقيم التغيير

هاجس استقراء التاريخ حينا، ومعاينة الواقع الاجتماعي المعاصر حينا آخر، سيظل هو الهاجس الأساس المسيطر على مسيرة علاء الدين كوكش واختياراته، إنه تعبير عن ذلك التمازج الخلاق بين فهم الماضي، والتعبير عن مشكلات الواقع الراهن، انطلاقا من مخزون ثقافي يرى في الاثنين حالة تكاملية مستمرة، يتجلى هذا أكثر ما يتجلى في فترة ثمانينيات القرن العشرين، التي قدم فيها علاء الدين كوكش سبعة مسلسلات اجتماعية معاصرة، وخمسة مسلسلات تاريخية إلى جانب برنامج درامي ثقافي، يستمد مادته من التاريخ أيضا هو «احتمالات» الذي كتبه رياض نعسان آغا وأنتجه التلفزيون السوري عام ١٩٨٨.

في معظم المسلسلات المعاصرة التي قدمها علاء الدين كوكش في الثمانينيات، نلحظ الأفكار الاجتماعية التي لا تكتفي بتصوير الواقع القائم بحس توافقي ضمني، بل تدعو إلى التغيير من خلال تعرية بنية العلاقة القائمة ووضعها على طاولة التشريح، ودعوة المشاهد إلى التأمل والتبصر بعيوبها .. ولعل ذلك لم يكن خيارا خاصا بكاتب العمل دائما، بل هو جزء من اهتمامات علاء الدين كوكش، فمسلسل «تجارب عائلية» الذي أخرجه في سوريا عام ١٩٨٠ كتبه أكرم شريم عن فكرة لعلاء الدين كوكش نفسه، وهو يطرح مسألة الديموقراطية في العلاقات الأسرية، من خلال نموذج عائلة اتفقت على تسليم زمام أمورها لفرد من أفرادها، ليقودها مدة أسبوع واحد.. وتقتضي شروط اللعبة أن يمتثل جميع أفراد الأسرة لأوامر رب الأسرة الجديد ونواهيه. وهكذا يبدأون بتطبيق التجربة بالتسلسل بدءا من الابن الأكبر فالأصغر مرورا بالأم والجدة، لنرى كيف أن كل فرد يسير العائلة بحكم صراعاته وتقاليده وإنتماءاته. لكن اللعبة الدرامية لا تقف عند هذا الحد، فهي تعطي للأب الفرصة في النهاية، لكي يتعرف على أسرته ويكتشفها بشكل حقيقي، مثلما يعطي الفرصة لكل فرد من هؤلاء لكي يتعرف على نفسه وأفكاره أيضا، وربما يعيد النظر فيها!

استمر علاء الدين كوكش في تقديم الأعمال التي تنتقد بنية العلاقات الاجتماعية، بالتوازي مع أعمال تاريخية كان يصورها بين الحين والآخر، فقدم في مسلسل «الهراس» الذي أنتجه التلفزيون السوري عام ١٩٨١ عن نص لعبد النبي حجازي، نقدا لواقع العلاقات الاجتماعية في الريف ومظاهر التخلف في مواجهة أفكار العصر، وفي «المجنون طليقا» عام ١٩٨٢ للكاتب عبدالعزيز هلال، انتقد الواقع الصحي السائد في الريف السوري، وصور الصراع بين منطق الدجل والشعوذة، في مواجهة منطق العلم والطب الحديث .. ناهيك عن مسلسلات اجتماعية أخرى، «حب واسمنت» تأليف أكرم شريم، «حارة الملح» تأليف عادل أبو شنب، «حصاد السنين» تأليف د. زهير أمير براق وإنتاج التلفزيون السوري عام ١٩٨٦.

الدراما التاريخية .. وإسقاطات الراهن!

بموازاة ذلك كان علاء الدين كوكش قد خاض عام ١٩٨٠ أول تجربة في الإنتاج العربي المشترك، حين سافر إلى اليمن ليقدم المسلسل التاريخي «وضاح اليمن» الذي كتبه عادل أبو شنب، وصور في استديوهات صنعاء وبعض أحياء وأسواق العاصمة التقليدية، وشارك في بطولته عدد من الممثلين السوريين واليمنيين (منى واصف - طلحت حمدي - يوسف حنا - مها صالح - عبدالهادي الصباغ) وقد نفذ في الفترة نفسها مجموعة من الأعمال التاريخية لصالح تلفزيونات دبي والأردن وقطر وسوريا.

ففي دبي صور «الشطار - الوحش والمصباح» للكاتب السوري خيري الذهبي، وفي قطر صور مسلسل «سيف دحيلان» وفي الأردن صور مسلسل «بيوت في مكة» للكاتب وليد سيف، وفي سوريا صور مسلسل «الذئاب» للكاتب عبدالكريم ناصيف.

وجد علاء الدين كوكش في

علاء الدين كوكش ممثلا في فيلم «المتبقي»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"امتزج التاريخ بالأسطورة في صياغة «تغريبة بني هلال» التي صورها كوكش في استديوهات دبي بين عامي ١٩٧٨ - ١٩٨٠ في أربعة أجزاء كانت في حينها، أضخم تجسيد درامي تلفزيوني للرواية الشعبية في أدبنا العربي"

الدراما التاريخية فرصة لمحاكاة الحاضر، ولهذا آثر أن يقدم النصوص التي تقرأ مراحل الضعف والهزيمة في التاريخ العربي، وتشرح واقع التفرقة والانقسام لما له من انعكاسات على الواقع العربي الراهن. ففي مسلسل «الوحش والمصباح»، الذي أنتج في دبي عام ١٩٨٢، صور واقع العالم العربي الممزق الذي غزاه تيمورلنك ودمر بلاد الشام، ولقاءه الشهير خلال ذلك مع العالم العربي الكبير عبدالرحمن ابن خلدون الذي بدا لقاء بين الهمجية والحضارة في لحظة تفوق قوة الأولى على ضعف وتفكك عصبية الثانية.

وفي مسلسل «الذئاب» الذي أنتجه التلفزيون السوري عام ١٩٨٩ تناول واقع المشرق العربي قبيل الغزو الصليبي، حيث سيطرة السلاجقة والمماليك، وصراعاتهم على الحكم حتى في العائلة الواحدة، الأمر الذي غيب القوى العربية، وأتاح للصليبيين الاستيلاء على الوطن العربي. وعلى صعيد الشكل الفني لم يقدم علاء الدين كوكش في دراماه التاريخية المعارك الضخمة، ولا الإبهار البصري في تصوير الخدع وفنون القتال. وإذا كان بالإمكان أن نعزو ذلك إلى ضعف التقنيات التلفزيونية العربية التي كانت متاحة في هذا السياق قبيل نحو ربع قرن من الآن، وإلى محدودية الميزانيات التي كانت ترصد لذلك في حينه، فإن علاء الدين كوكش عمل مقابل ذلك على شحن دراماه التاريخية بأقصى طاقاتها التعبيرية من حيث إسقاط الفكرة، وأداء الممثل، ودرامية الأجواء.

معركة أبو كامل ودراما التسعينيات

في مطلع تسعينيات القرن العشرين، يبدأ علاء الدين كوكش مرحلة جديدة شهدت فيها الدراما السورية فورة إنتاجية مفاجئة، بسبب الحظر الذي فرضته دول الخليج على الدراما الأردنية، من جراء موقف الأردن من غزو العراق للكويت.. مما أسهم في نشاط شركات الإنتاج الخاص في سوريا من جهة، وأحيا فكرة الإنتاج المشترك من جهة أخرى. وكان مسلسل «أبو كامل» هو باكورة هذا الإنتاج بين التلفزيون السوري ومؤسسة الخليج للأعمال الفنية في دبي.

كتب مسلسل «أبو كامل» الكاتب د. فؤاد شربجي، ولعب بطولته نخبة من ألمع نجوم الشاشة السورية من أجيال مختلفة (أسعد فضة - هاني الروماني - عدنان بركات - ثناء دبسي - يوسف حنا - مرح جبر - نزار شرابي - سلوم حداد - عباس النوري - عبدالفتاح مزين - وفاء موصللي - ليلى جبر - نذير سرحان - مها الصالح - ملك سكر - أحمد عداس - محمد الشيخ نجيب - حسن دكاك - نجاح سكفوني - بشار اسماعيل)، وقد حقق المسلسل في جزئه الأول، الذي يروي قصة صعود أبو كامل وتعاونه مع الفرنسيين أثناء احتلالهم لسوريا، ثم مقتله بعد استدعاء عدد كبير من المحيطين به، حقق نجاحا جماهيريا لافتا، وقد سعى إلى قراءة أجواء من مرحلة النضال الوطني في سياق دراما شعبية، تصور مجتمع الحارة ضمن شبكة علاقات بانورامية، وبنية أحداث مشوقة وحوار درامي آخاذ. وقد رأى علاء الدين كوكش في هذا العمل، فرصة لقراءة أثر الاحتلال على بنية المجتمع، ومحاولة لقراءة ظاهرة العميل أو المتعاون مع المحتل والمنبت الطبقي والأخلاقي الذي يفرزه. إلا أن الجزء الثاني من مسلسل «أبو كامل» فرض على كاتبه ومخرجه خوض معارك ضارية في الوسط الفني، بسبب الاتهامات التي واجهها بتشويه التاريخ، والإساءة إلى صورة دمشق، على حد تعبير بعض الذين وقفوا ضد المسلسل لدى عرضه جماهيريا في دورة رمضان عام ١٩٩٣.

وهكذا حفلت الصحافة السورية حينها بكم من المقالات التي شنت هجوما عنيفا، طال مسألة قراءة التاريخ المعاصر، وما تحفظه ذاكرة الناس عن ذلك التاريخ القريب من وقائع وانطباعات، هي عرضة للاختلاف مع شهود العيان، أو مع مجايلي تلك المرحلة. لكن علاء الدين كوكش الذي ناله من الهجوم الشخصي ما نال كاتب المسلسل، والذي بدا بالنسبة لبعضهم وقد استنفد هذا الهجوم كل قدرة مستقبلية على العمل من جديد، سرعان ما فاجأ الوسط الفني بإخراج ثلاثة أفلام تلفزيونية كتب لها السيناريو والحوار بنفسه، هي: «لا - لن ترحل - القلب يحكم أحيانا»، حظيت باحتفاء نقدي وجماهيري لافت.. وبددت غيوم الشتائم والمهاترات التي حاولت النيل من تاريخه الفني كله.

في تلك الأفلام، يثبت علاء الدين كوكش أنه كاتب سيناريو من طراز ممتاز، ويناقش قضايا حياتية وإنسانية بسيطة ويومية، لكنه يعالجها من زاوية رؤية جديدة وشفافة، نلمس فيها حساسية عالية لمفاهيم الديموقراطية واحترام حق الآخر في الاختلاف والاختيار، ومدى ارتباط هذا الاختيار، بامتلاك الفرد لحريته واستقلال قراره، وليس العكس.

توقف علاء الدين كوكش عن العمل التلفزيوني، مدة أربع سنوات، وهي فترة طويلة نسبيا، قياسا إلى مخرج كثير المشاريع، ودائم الحركة والنشاط، وخلال ذلك كانت له تجربة تمثيلية مهمة، حين اختاره المخرج الإيراني سيف الله داد، لدور رئيسي في الفيلم السينمائي الذي صور في سوريا عام١٩٩٥ وحمل عنوان «المتبقي» وهو مقتبس عن رواية «عائد إلى حيفا» لغسان كنفاني، وقد كانت تجربة مفاجئة، حيث قدم علاء الدين كوكش هنا، أداء تمثيليا متميزا لشخصية نضالية كان يمكن أن تقع في فخ الخطابية والمباشرة، لكنه كساها بالمشاعر الإنسانية، وعمل على تعميق دوافعها الذاتية، وإحساسها الداخلي بعيدا عن أي افتعال، فاستحق، عن أدائه لها، شهادة تقدير من لجنة تحكيم مهرجان دمشق السينمائي التاسع، حيث عرض الفيلم لأول مرة.

قراءة في الهزائم والانكسارات

وقد عاد علاء الدين كوكش، إلى العمل الإخراجي عام ١٩٩٨ ليقدم مسلسلا في عشر حلقات هو «أمانة في أعناقكم»، مؤكدا تمسكه بدراما التنوير والتغيير الاجتماعي، حيث يصور العمل تجربة إنشاء أول ناد نسائي في دمشق عام ١٩٢٠ والآمال والطموحات التي رافقت تلك التجربة التي أخذت على عاتقها محاولة محو أمية النساء، والمطالبة بالحق الانتخابي للمرأة، مع التأكيد على علاقة النادي الحيوية بالصحافة التي كانت مزدهرة في تلك المرحلة، ثم إجهاض كل تلك الأحلام، بإغلاق النادي، ومصادرة صوت الصحافة، وانتهاء الحكم الوطني بدخول الفرنسيين، حيث لا تزال أصداء كل هذه الانتكاسات تتردد حتى يومنا هذا، ويبدو ذلك الماضي القريب، وسيلة لنقد الحاضر وكشف انتكاساته، كما تتجلى رؤية المخرج في استلهامه لتلك المرحلة ومشهدياته التأملية التي استقرأت أحلامها المترعة بالنهوض!

لقد شغل تشابك الهم السياسي مع الاجتماعي، وتأثر كلا الهمين ببعضهما في إطار التنوير الاجتماعي المأمول، بال المخرج علاء الدين كوكش على الدوام، ولعله في هذه الفترة كان مولعا بقراءة الهزائم والانتكاسات باعتبارها وسيلة لفهم ما جرى في الأمس، وما يجري اليوم، وربما كان هذا هو الدافع الحقيقي وراء تبني نص مسلسل «حي المزار» للكتّاب: زهير أمير براق، ويوسف طفاش وفاهيه سيسيريان، الذي أخرجه عام ١٩٩٩.

وإذا كان مسلسل «أمانة في أعناقكم» ينتهي بنكسة إغلاق النادي النسائي، وتعليق حرية الصحافة، ثم إنهاء الحكم الوطني في دمشق، فإن «حي المزار» الذي أنتجه التلفزيون السوري بالتعاون مع مؤسسة الخليج للأعمال الفنية بدبي، تدور أحداثه الأولى عشية نكسة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧، النكسة الأقسى والأشد ألما في التاريخ العربي الحديث والتي كان علاء الدين كوكش قد تطرق إليها على المسرح في عرضه الشهير «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران».

وتمتد أحداث «حي المزار» على مدى ست سنوات، لتنتهي بقيام حرب أكتوبر بين العرب وإسرائيل عام ١٩٧٣، ومن خلال هذه الفترة، يقدم المسلسل قراءة في مجتمع النكسة، ليقدم شهادة موضوعية وهادئة عن أسباب الهزيمة وآليتها، حيث حالة التخبط

اثناء تصوير مسلسل «أمانة في أعناقكم»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاجتماعي التي تشيع جوا من اليأس والإحباط، وطغيان السلبية وانتشار الإيمان بالخرافة والمفاهيم الغيبية. ما يؤكد أن الهزيمة كانت متأصلة من الداخل، وأن ما حدث عسكريا هو انعكاس للحالة الاجتماعية المعيشة أساسا.

لم يحقق «حي المزار» النجاح الذي اعتادت أعمال هذا المخرج أن تحققها.. ولعل السبب في ذلك اندفاعه وراء المقولات المهمة التي يؤسس عليها النص أحداثه، من دون كبير اهتمام بتماسك السيناريو، وحيوية الشخصيات المكتوبة، وسذاجة الحوار في كثير من المواضع.

وربما دفع التلقي الفاتر لـ «حي المزار»، رغم مقولاته الفكرية والسياسية المهمة، المخرج علاء الدين كوكش ليتعامل بقدر أكبر من الاهتمام بالجوانب البصرية والشكلية في مسلسله التالي «الرجل سين» للثلاثي نفسه: براق - طافش - سيسريان، الذي أنتج عام ٢٠٠٠، وهو ما أضفى بعدا فنيا يضيف إلى مقولات العمل، أو إلى الحالة الخاصة التي يطرحها هذا المسلسل الذي يقدم فيه علاء الدين كوكش دراما نفسية خالصة لأول مرة، رغم أن الاهتمام بالمشكلات النفسية، وتعميق البعد النفسي والداخلي للشخصيات في البناء والأداء، يكونا بعيدين عن كثير من مسلسلاته السابقة.

وقد حقق «الرجل سين» نجاحا ملموسا جماهيريا ونقديا، وخصوصا أنه قدم غوصا عميقا في حالة فرد يحاول مقاومة الضغوط النفسية التي تعرض لها، بالهرب من ماضيه ومن ذاته عبر حالة فقدان ذاكرة مؤقتة يخوض فيها تحولات درامية عديدة تنتهي بالعودة إلى بيئته وماضيه المفقود. وقد تميز «الرجل سين» بمعالجة إخراجية محكمة، جعلت منه واحدا من نماذج الدراما النفسية المهمة في الدراما السورية في السنوات الأخيرة، سواء على صعيد جذب المشاهد، أو على صعيد الغوص في كيان الفرد ومشكلاته الصغيرة، التي ينبغي إيلاؤها المزيد من الاهتمام في دراما التلفزيون اليوم، كما أكد المخرج غير مرة في معرض حديثه عن المسلسل المذكور.

مراثي الحب.. بين الأدب والتلفزيون

لا يمكن الحديث عن تجربة علاء الدين كوكش الإخراجية بمعزل عن تطورات أخرى ساهمت في بلورة شخصيته كمثقف مبدع، وخصوصا في السنوات العشر الأخيرة، حيث اتجه إلى الكتابة الأدبية، فعاد إلى كتابة القصة القصيرة، التي كان يهوى كتابتها وهو طالب في قسم الدراسات النفسية والاجتماعية في جامعة دمشق، وكتب المسرحية، ونشر في عدد من المجلات الثقافية المرموقة، قبل أن يصدر مجموعة مسرحياته القصيرة في كتاب عام ٢٠٠٢ تحت عنوان اختاره الناشر هو «مسرحيات ضاحكة».

في تلك المسرحيات تناول علاء الدين كوكش، أزمة الديموقراطية العربية المزمنة في عملين هما «بعض ما جرى للمواطن

> ”وجد علاء الدين كوكش في الدراما التاريخية فرصة لمحاكاة الحاضر، ولهذا آثر أن يقدم النصوص التي تقرأ مراحل الضعف والهزيمة في التاريخ العربي، وتشرح واقع التفرقة والانقسام لما له من انعكاس على الواقع العربي الراهن“

ضاد» و «الديموقراطية لا تصلح» كما تطرق إلى قضايا العولمة والحفاظ على الخصوصية الحضارية والمحلية للمجتمعين في عملين آخرين هما «مطلوب راعي بقر» و «المشاغبون»، وقد عمد إلى معالجة هذه القضايا من خلال كوميديا سوداء، تقطر مرارة وألما وسخرية، وتحمل الدهشة في الفكرة وبناء الحدث وأسلوب المعالجة، وطريقة إيصال المقولة.

لكن تجليات أدب علاء الدين كوكش على دراماه، نجدها في القصة القصيرة، ففي العديد من القصص التي نشرها بين أواخر تسعينيات القرن العشرين، والسنوات الأولى من القرن الحالي، ومنها على سبيل المثال لا الحصر «روميو وجوليت زماننا» نجد نبرة رثاء احتجاجية عميقة، لمشاعر الحب الصافي التي تشوهها قيم العصر الاستهلاكية، وتنال من رومانسيتها التي تبقى حاجة روحية أصيلة مهما أوغلنا في طقوس عصر مادي وقاس لا يرحم. ولعل هذا ما عالجه علاء الدين كوكش وأكد عليه في عمله الذي قدم عام ٢٠٠١ تحت عنوان «عندما يموت الحب» الذي ألَّفه بنفسه مع الكاتب معتز عويتي، وأنتجه التلفزيون السوري في ١٥ حلقة.

وهذا ما تطرق إليه أيضا في عمله اللاحق الذي قدم عام ٢٠٠٢ تحت عنوان «البيوت أسرار» والذي كتبت له السيناريو والحوار رانية البيطار عن رواية الكاتب السوري فاضل السباعي «ثم أزهر الحزن» ولعب بطولته نخبة من الفنانين السوريين.

ففي كلا العملين ثمة قصص حب مجهضة، وثمة زمن يحاول أن يفرق أو ينهي روابط الحب النقي بين العشاق، الذين تباعد بينهم المصالح أو المسافات أو الأزمنة، ضمن ظروف تتبلور فيها قيم العصر التي لم تعد تترك فسحة كافية لالتقاء القلوب على أساس رومانسي خالص، ولم تعد تعبأ بالمشاعر التي تنهمر على قارعة الحزن النبيل، أو الأسى الذي يغلف صفاء الحالة الرومانسية الموؤودة.

هوى مسرحي يتجدد

وبعيدا عن التلفزيون وتجربته الريادية، ومشواره الطويل معه ومئات الساعات الدرامية التي قدمها للشاشة الصغيرة، فلعلاء الدين كوكش تجربة مسرحية يعتز بها، وهي تستحق أن ننوه بها بالفعل، لأنها تضم نجاحات بارزة في مسيرة المسرح السوري، منذ قدم عام ١٩٦٩ مسرحية الكاتب سعد الله ونوس «الفيل يا ملك الزمان» بتوقيعه الإخراجي، في مهرجان دمشق الأول للفنون المسرحية، مرورا بتأسيس وإدارة فرقة المسرح الجوال في وزارة الثقافة السورية، حيث كان علاء الدين كوكش، أول مدير لها، وأخرج أول عرض للفرقة عام ١٩٧٠ طاف القرى والمحافظات الجنوبية، ثم قدم على مسرح بصرى الأثري، وليس انتهاء بنص سعدالله ونوس الشهير «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» الذي أخرجه كوكش عام ١٩٧١ وقدم في مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية، ثم استمر في عروضه بعد المهرجان، ليسجل رقما قياسيا في عدد العروض في دمشق والمحافظات السورية ثم في لبنان.

حقق «حفلة سمر» نجاحه الملحوظ، نظرا إلى جرأته السياسية في تشريح الواقع، وإلى تقنياته الإخراجية التي تعمق تلك الجرأة ضمن صيغ فنية معبرة وبعيدة عن المباشرة، ولعل هذا يقدم تصورا واضحا لما يريده علاء الدين كوكش من المسرح، كما نرى في المسرحية التي اشترك مع فيصل الياسري في تقديمها عام ١٩٧٢ تحت عنوان «لا تسامحونا» وكانت عرضا سياسيا لاذعا، دفع الرقابة لإيقافه بطريقة غير مباشرة، عبر رفض تمديد تأجير المسرح الذي كان تابعا لوزارة الثقافة!

وإذا كانت علاقة علاء الدين كوكش قد انقطعت بالمسرح منذ قدم في اليمن عام ١٩٧٦ مسرحية «الطريق إلى مأرب» التي كتبها الشاعر اليمني محمد الشرفي، وعرضت في عدد من المدن اليمنية حينذاك، فإن الكتابة للمسرح في تسعينيات القرن العشرين، كانت خيارا فنيا، عبر من خلاله عن تجدد ذلك الهوى المسرحي القديم، الذي لم يزل يتدفق مخزونه على شكل نصوص وطروحات مكتوبة، مثلما عبَّر عن الانتماء إلى هذا الفن الذي أحب، والذي يبدو أنه يكاد يغيب بطروحاته الأصلية والجادة عن الساحة الثقافية السورية اليوم، وهو ما أبعد علاء الدين كوكش عن الخشبة في أكثر من مشروع، كان يود أن يخوضه مخرجا، لكن لم يقيض له أن يرى النور.

ملامح من مشروع تنويري

وعلاء الدين كوكش المخرج المسرحي والتلفزيوني، والأديب وكاتب السيناريو، والممثل الذي حقق نجاحا على شاشة السينما في الفيلم الإيراني «المتبقي» وتلقفته الشاشة الصغيرة في السنوات الأخيرة، ممثلا أيضا في أعمال لمخرجين آخرين كمسلسل «البحث عن المستحيل» للمخرجة هند ميداني، و «الهروب إلى القمة» لمحمد فردوس أتاسي، يبقى نموذجا للمبدع المتعدد في مواهبه، والباحث المجرب عن اختبار وسائل التعبير المناسبة لقول ما يريد في كل ما يريد في كل مرحلة. إنه نموذج للمثقف التنويري المهتم بقضايا العصر الذي يعيشه، والذي يتجدد مع همومه ومشكلاته من دون أن يبقى أسير مرحلة أو زمن مضى.

إنه باختصار تعبير حي عن صورة المثقف الذي أضفى على الدراما التلفزيونية مشروعا فكريا، ظل أمينا لطروحاته الجادة، ومؤمنا بالقدرة على التواصل مع الجمهور الواسع ضمن رؤيته الخاصة التي غالبا ما أصابت النجاح، وحققت الكثير من الأثر، وسعت نحو الفن الهادف النظيف من دون أن تخون الهدف الجوهري للفن: التشريح والتغيير، ومن دون أن تنحرف أخيرا نحو الرغبة في الثراء المادي والارتزاق السريع! ◆

كوكش على المسرح يحيي الجمهور

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقع دولة الكويت في الجزء الشمالي الشرقي من شبه الجزيرة العربية، ويعطيها موقعها الاستراتيجي أهمية كبيرة، حيث أراضيها جيدة للرعي، وموقعها الجغرافي يساعد على اتصالها ببلاد الرافدين وبلاد فارس وآسيا الوسطى، ومن جهة أخرى بوسط الجزيرة العربية وبلاد الشام. ومن الواضح أنه أطلق عليها اسم «كاظمة البحور» في العصر الجاهلي والإسلامي، وهي في نظر الجغرافيين العرب جزء من إقليم البحرين الذي يمتد من شط العرب شمالاً إلى عمان جنوبا، وتشير الأدلة إلى أن اسم البحرين لم يقتصر على الجزر الصغيرة المعروفة لنا اليوم، بل كان يشمل منطقة واسعة، فأبو الحسن بن يعقوب الهمداني أطلق على المنطقة اسم البحرين العظمى، حيث يقول في وصفه لها: «إن مدينة البحرين العظمى هجر وهي سوق بني محارب بن عبدالقيس، ومنازلها ومآربها من قرى البحرين، فأول جزيرة في البحرين مسيرة يوم في يوم، ثم الستار والطفح وهو طريق بين الستار والبحر إلى البصرة ومن المياه المتصلات، ثم معقل طويلع، وهو عن يمين سنام ثم كاظمة البحور ساحل».

وقد كانت أرض كاظمة بداية انطلاق الفتح الإسلامي إلى بلاد الرافدين وفارس في معركة ذات السلاسل، كما أن أراضيها تعد مسلكا للقوافل التجارية وقوافل الحج عبر طريقين هما طريق الدو وطريق المنكدر.

وقد أصبحت أرضها مسرحا لحركات الخوارج والزنج والقرامطة، المتمردين على الخلافة الإسلامية، وقد قتل مسعود بن أبي زينب في برقان (وهو أحد زعماء الخوارج)، وقال الفرزدق في ذلك:

ولولا سيوف من حنيفة جردت ... ببرقان أمسى كاهل الدين أزورا

تركنا لمسعود وزينب أخته ... رداء وجلبابا من الموت أحمرا

وقد عرفت المنطقة باسم كاظمة إلى أواخر القرن السابع عشر الميلادي، حيث ذكرت في الكثير من الخرائط التاريخية، وكان أول ظهور لاسم كاظمة عام ١٦٥٢ في خريطة رسمها الفرنسي نيكولاس سانوس، كما رسمت كاظمة في خريطة أخرى للهولندي إسحاق تيريون عام ١٧٣٢، وكذلك ظهور كاظمة في الخريطة التي أعدها الأخوان أوتز والناشر الألماني هومان، والتي عرضت للبيع عام ١٧٣٧، كما ظهرت كاظمة في مجموعة من الخرائط للفرنسي بون بين عامي ١٧٦٠ و١٧٨٠.

كانت ممرا للحجاج والتجار

كاظمة البحور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلطان مطلق الدويش - الكويت

وقد كشفت البعثات والفرق التي مسحت أرض الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين عن الكثير من الشواهد الأثرية التي تعطينا دليلا على وجود الاستيطان البشري، وخاصة الإسلامي في مختلف مراحله على أرض الكويت.

موقع كاظمة الجغرافي

تقع كاظمة على الجزء الغربي من جون الكويت، على مجموعة من التلال المطلة على ساحل البحر، ويحدها من الجنوب جون الكويت، ومن الشرق منتزه الكويت الوطني، ومن الغرب منطقة تسمى الكويكب، ومن الشمال والشمال الغربي منطقة ميادين الرماية التابعة للحرس الوطني ومرتفعات جال الزور، وتقع المستوطنة شمال شرق مدينة الجهراء التي تبعد عنها نحو ١٤ كم تقريبا، وهي تقع عند التقاء خط العرض ٢٩.٢٤ مع خط الطول ٤٥.٤٧ وهي الآن بقايا أطلال أثرية.

اسم كاظمة لغويا

يرد هذا الاسم في العديد من المعاجم اللغوية على وزن فاعلة من الكظم. وكاظمة: الظاء معجمة، والكظم: إمساك الفم، والكاظم: المطرق لا يجر من الإبل، واسم كاظمة أخذ من بئر عرف به، وكاظمة من الكواظم التي تعني وجود قناة أو قنوات في باطن الأرض يجري فيها الماء ويفضي بعضها إلى بعض كأنها نهر.

كاظمة من خلال أقوال المؤرخين والجغرافيين والأدباء

يبدو أن المؤرخين قد تعارفوا خلال القرن العاشر الميلادي على إطلاق اسم البحرين على تلك الرقعة من الأرض، وهي بهذا الاتساع والامتداد تشمل في الوقت الحاضر دول شرق الجزيرة العربية، ابتداء من الكويت وانتهاء بعمان.

إن تاريخ إقليم البحرين في الواقع يشكل جزءا رئيسيا ومهما من تاريخ دول الجزيرة العربية كافة، وهكذا يمكن اعتبار موقع كاظمة في تلك الحقبة من الزمن ضمن البحرين، التي اتفق الجغرافيون على تحديدها بالرقعة الممتدة من أسياف كاظمة حتى إقليم عمان، وإن اختلفوا في تحديد الاصطلاح اللغوي الذي يشمل إقليم البحرين.

لكن ياقوت الحموي ذكر أن «الدهناء تعتبر الحد الفاصل بين البحرين واليمامة من جهة الغرب، كما أن كاظمة تعتبر الحد الفاصل بين العراق والبحرين»، وتعتبر جلفار الحد الفاصل بين البحرين وعمان، وقد اندثرت الآن على الرغم من وجود أطلالها وتسمى الدريحانية في الوقت الحاضر، فبينما يعرف القزويني بلاد البحرين أنها «ناحية من البصرة وعمان على ساحل البحر»، فإن ياقوت الحموي يذكر أن البحرين اسم جامع لبلاد ساحل بحر الهند بين البصرة وعمان، وقيل هي قصبة هجر، كما قيل هجر قصبة البحرين، أما من حيث الموقع، فقد حددها ابن رستة من الشرق بالخليج العربي، وإقليم السند ومن جهة الغرب بلاد اليمامة، ومن الشمال العذيب حتى البصرة، ومن الجنوب عمان، وقال ياقوت الحموي «كاظمة جون على سيف البحر في طريق البحرين من البصرة، وبينها وبين البصرة مرحلتان واستسقاؤها ظاهر». ويضيف القلقشندي في كتابه بأن كاظمة «هي جون على ساحل البحرين

أساسات غرفة مستطيلة من الخرفش

شواهد قبور

فخاريات الخرفش

مما يلي البصرة على مسيرة يومين منها»، ذكر أبو عبدالله البكري «بأن كاظمة موضع»، كما قال صاحب كتاب المناسك، وهو من أعيان القرن الثالث الهجري «فمن مضى من سفوان يريد اليمامة صار إلى كاظمة، وهي على ضفة البحر وبها رباط، وبها طريقان: طريق إلى اليمن، وطريق إلى اليمامة، فمن أراد طريق اليمامة أخذ ذات اليمين، حيال الصبا، ومن أراد اليمن أخذ تلقاء الجنوب». كما أشار الأصفهاني في كتابه بلاد العرب «ثم تجوز إلى موضع يقال له المخارم حتى تهبط كاظمة».

وكاظمة على ساحل البحر، وبها حصن فيه سلاح، قد أعد للعدو، وبها تجار ودور مبنية، وعاميتهم تميم. وثنية المجر هي التي تهبط منها على كاظمة، وتسمى «خرما كاظمة».

وقد روى الأصفهاني في كتابه «أن المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة قد بنى قصرا في كاظمة لابنته فاطمة، وجعل عليه حرسا حتى لا يدخله أحد، وروى قصة حب المرقش الأصغر لفاطمة». وقد ذكرها أبو الفدا وهو من أهل القرن الثامن الهجري، فقال «من الأماكن المشهورة في البحرين كاظمة، وهي جون على ساحل البحر بين البصرة والقطيف مسير أربعة أيام، وهي في سمت الجنوب من البصرة، ويقال لها كاظمة البحور، وهي منازل للعرب، وبها مراع جيدة وآبار كثيرة قريبة المدى».

وذكر الشيخ خليفة النبهان «أما اليوم فلا يوجد في كاظمة ذاتها ماء، إلا أن يراد بها الجهرة، ويضيف أن اسم كاظمة يتعدى هذا المكان الصغير المعروف اليوم إلى ما جاوره من الأماكن حتى يصل إلى الجهرة».

طرق القوافل

كانت كاظمة البحور في العصر الإسلامي ممرا للحجاج والتجار القادمين من البصرة، وما جاورها في ذهابهم وإيابهم، حيث اجتمعوا بها فصارت ملتقى وممر وموضع التقاء للذاهبين والعائدين بين كاظمة ومكة واليمامة، وهجر وغيرها من الأماكن القريبة منها.

النشاط التجاري والاقتصادي لسكان كاظمة

يبدو أن التكوين الطبيعي لأرض كاظمة قد ساهم إلى حد كبير في تحديد ممارسة سكانها لعدة أنشطة اقتصادية، حيث إن هذه الأرض تتكون من بحر وساحل يحيطان بها من جهة الشرق والغرب، ومرتفعات جال الزور وتلال المطلاع وسهول الدبدبة التي تمتد مسافات طويلة، وتشكل عمقا استراتيجيا لهذه الأرض، مما ساعد أهلها على أن ينطلقوا من هذا الميناء للعمل بالتجارة أو الغوص على اللؤلؤ وصيد الأسماك في مياه الخليج، كما أن هذا الميناء قد استخدم من قبل تجار الشام والبحرين في نقل بضائعهم إلى سواحل الخليج الأخرى مثل عمان، ومنها إلى مياه الهند.

وتدلنا الإشارات التي وردت في المصادر التاريخية التي تذكر مرور التجار والحجاج عبر كاظمة، ويدلنا على ذلك قول جاسوس بن يعفر وخالد بن مالك «إن جوف كاظمة ملآن من حجاج وتجار»، وذكرها الهمداني «شطوط العرب مثل سفوان وكاظمة، وأغياب ومهرة وسفلى وحضرموت والأحقاب».

ونستطيع القول بأن كاظمة كانت مجتمعا له نشاط بحري يشكل مركز اتصال تجاري بالمراكز الحضارية في منطقة الخليج العربي، بالإضافة إلى صيد الأسماك، كما أن لها نشاطا بريا يتمثل في تسيير القوافل التجارية وقوافل الحج، وكذلك رعي الإبل والماشية، وصيد الطرائد البرية، وأنه من غير المستبعد أن يكون مستوطنو كاظمة قد مارسوا الزراعة خاصة، إن أعمال المسح الأثري للمنطقة، قد أكدت وجود مظاهر استقرار بشري في تلك المنطقة.

الشواهد الأثرية

لقد قامت إدارة الآثار والمتاحف منذ إنشائها بالعديد من أعمال المسح الأثري، وكان الهدف منها البحث عن موقع كاظمة، ففي عام ١٩٧٢م زارها الأستاذ الدكتور عبدالوهاب عزام مع وفد من إدارة الآثار والمتاحف، فعملوا مسحا للمنطقة، ولم يجر التعرف على أي أثر فيها، كما أجرت إدارة الآثار والمتاحف مسحا آخر للمنطقة مع عالمة الآثار الأمريكية تريزا كارتر عام ١٩٨٢م، فكانت النتائج هي العثور على مبنيين حديثين مهجورين، ولم يستدل على الموقع كما ورد في تقريرها، وقام باحثون للآثار بزيارات متعددة للمنطقة، ولم يتوصلوا إلى أي اكتشافات أثرية سوى شقف فخارية إسلامية حديثة.

وفي شهر أغسطس من عام ٢٠٠٢م، قامت إدارة الآثار بمسح أثري للساحل الغربي لجون الكويت، وعثر على مستوطنة أثرية في المنطقة الحديثة التي تسمى كاظمة حاليا، كل الدلائل والدراسات الأولية الحالية تشير إلى أنها كاظمة التي طال البحث عنها. وهناك مستوطنة تقع في منطقة كاظمة تمتد أساسات الوحدات السكنية والمعثورات فيها لمسافة تزيد عن ٢٤٠٠ × ٢٠٠٠ متر تقريبا. كما تقع في وسط هذه المستوطنة بئر ماء عذب، وهناك بئر أخرى ليست ببعيدة في شرق هذه المستوطنة.

أحدى الأبار

وصف عام للموقع

تعرف المنطقة التي تقع فيها المستوطنة حاليا باسم الخرفشي، وهي داخل حدود منطقة كاظمة مقابل منشأة الحرس الوطني الجديدة. تقع المستوطنة فوق مجموعة من التلال، لا يزيد ارتفاعها على مترين عن مستوى الأرض المجاورة، ومن المحتمل أن يكون هذا المكان قد اختير فوق هذه التلال بسبب وجود ممر مائي لمياه الأمطار، حيث تتجمع هذه المياه في الجهة الشرقية منها، كما أن البحر يحدهم من جهة الشرق. وقد انحسرت مياه البحر عما كانت عليه في السابق، ويؤكد ذلك أن المنطقة الشرقية كانت أرضا سبخة، إذن فمياه البحر كانت تتقدم حتى أماكن قريبة من الموقع.

تعتبر هذه التلال استمرارا لانحدار سلسلة مرتفعات جال الزور نحو البحر، إذ تقدر المسافة بين المرتفعات وساحل البحر بحوالي ٢ كم تقريبا.

أما في الجهة الجنوبية الشرقية وعند انتهاء مجرى المسيل المائي، فتوجد بئر تعرف حاليا باسم موقع الخرفشي نفسه، ويشير أحد كبار السن إلى أن هذه البئر هي عين ماء، وقد قمنا بمعاينة البئر فوجدنا أن هذه البئر قد أعيد استخدامها عدة مرات، ويتضح ذلك من خلال عملية التوسعة التي أجريت على فوهة البئر، وكذلك عملية رصف فوهة البئر بالحجارة الإسمنتية، ووجود بعض الكسر الزجاجية والفخارية القديمة والحديثة حول البئر.

وصف للوحدات السكنية في الموقع

قسمت المستوطنة خلال المسح الأثري إلى سبعة أقسام لتسهل دراستها، وهي على النحو التالي:

المنطقة (A): التل الرئيسي يرتفع عن سطح البحر ١٠,٨٤ أمتار، وهو التل الذي كشف فيه عن أول وحدات سكنية، وجاءت منه أولى المعثورات، وقد كشف فيه عن ثلاث غرف مستطيلة، بنيت جدرانها من صخور الجير الطبيعية، وصخور البحر المنتشرة حول الموقع، وقد دفنت الجدران وتساقطت الحجارة، ولم يتبق سوى صف واحد من الحجارة.

تتميز الغرفة الأولى بشكل مستطيل من الشمال إلى الجنوب وبجدار طوله ٣١٠ سم وعرض ٢٦٠ سم وارتفاع ٢٥ سم، أما الغرفة الثانية، فهي أيضا ذات شكل مستطيل وتمتد الجدران إلى أكثر من ٣٩٠ سم، وبعرض ٣٠٠ سم، كما أننا نستطيع تحديد معالم غرفة أخرى، لكنه يصعب تحديد قياساتها، لأن جدرانها متقطعة، ويوحي لنا امتداد الجدران في التل الرئيسي وتشابكها بأن هذه المعالم ربما تكون لبيت كبير الحجم يصعب التنبؤ بمساحته الكلية في الوقت الحالي.

المنطقة الثانية

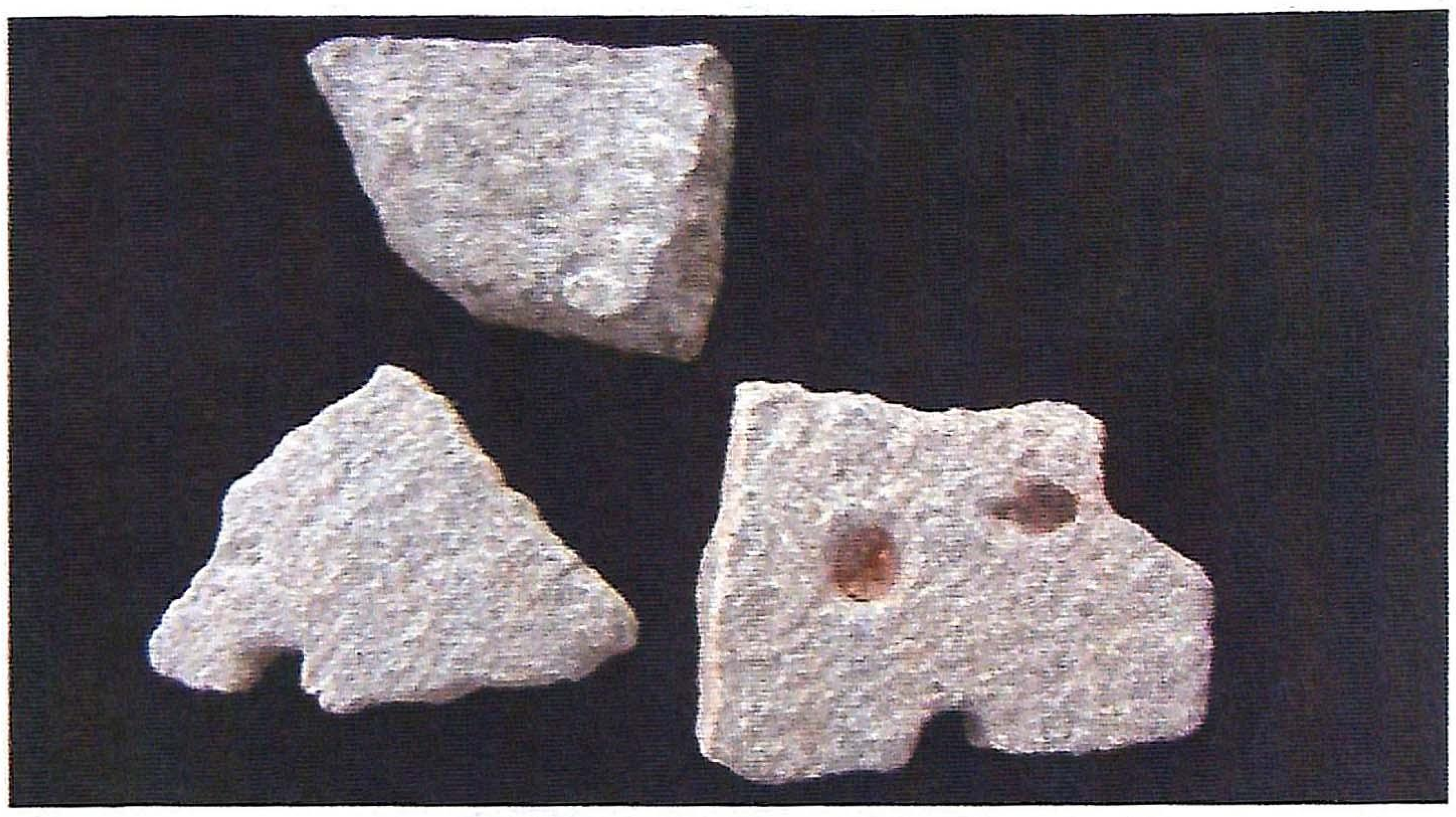
التل (B) وهو ثاني أكبر التلال الموجودة في الموقع، ويقع إلى الشمال الشرقي من التل الرئيسي، وهذا التل يأخذ بالانحدار ناحية الجهة الشرقية، وإذا نظرنا إلى الجهة الغربية من التل نجدها صخرية، أما من الجهة الشرقية فهناك تجمع للرمال الناعمة التي تحملها الرياح عادة، يوجد في قمة هذا التل أساسات لوحدة استيطانية كبيرة يعتبر الجزء الشرقي منها أوضح من الجزء الغربي، وقد استطعنا أن نميز جدارا سميكا يبلغ عرضه نحو ٤٠ سم، ويوجد في نهاية الجدار من جهة الجنوب صخور منهارة تتجه في انهيارها نحو الشمال.

يبلغ عرض هذه الوحدة حوالي ٧,٣٠ أمتار وطول ٥,١٠ أمتار، كما يوجد أساسات لغرفة صغيرة مربعة الشكل إلى الجنوب من هذه الغرفة وغرفة أخرى شرق تلك الغرفة عند انحدار التل، وتبرز ظاهرة من الصخور على شكل قوس تجاه الغرب من المحتمل أن تكون محرابا لمسجد.

المنطقة الثالثة

التل (C) وهو أقرب التلال إلى بئر الماء، ويقع إلى الشرق من التل الرئيسي، ويعتبر هذا التل امتدادا للتل (B) من جهة الجنوب. يوجد في هذا التل بعض الأساسات المغمورة في الرمال، التي ربما تشكل وحدات استيطانية لم نستطع تحديد معالمها بعد، كما تبرز في وسط هذا التل، ظاهرة من الصخور المتساقطة، وينتشر على سطحها الكثير من الكسر الفخارية، وتبلغ قياسات هذه الظاهرة ٩ أمتار طولا، و٦ أمتار عرضا.

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com


كسر من الحجر الصابوني

قاعدة اناء

المنطقة الرابعة

وهي المنطقة (D) أو منطقة البئر. هذه البئر عبارة عن عين ماء تقع في الطرف الشرقي من المسيل المائي، ومياه هذه البئر عذبة، كما أشار أحد كبار السن، ولقد قمنا بتسجيل هذه البئر في جهاز الماسح الإلكتروني (GPS) وهي الآن تحمل الرقم (٠٥١). ومن المحتمل أن سكان موقع الخرفشي قد استخدموا هذه البئر كمشرب لهم، وذلك لقربها من مستوطنتهم، وتبرز في جهة الغرب من المنطقة كتل صخرية غير واضحة المعالم، أما في الجهة الشرقية من البئر فقد عثر على مجموعة من الظواهر البنائية التي ربما تشكل غرفة طولها ٣٠٠ سم، وعرضها ٢٦٠ سم تقريبا، وبجانبها غرفة أخرى طولها ٢٧٠ سم، وعرضها ٢٥٠ سم تقريبا.

المنطقة الخامسة

المنطقة (E) وفيها تقع أكبر التلال الموجودة في المستوطنة على الإطلاق، وإلى جهة جنوب الشرق يقع التل الرئيسي، وهو تل واسع يفصل بينه وبين التل الرئيسي مسيل مائي، وقد كشف فيه عن ظواهر معمارية عدة.

المنطقة السادسة

المنطقة (F)

تقع شمال المستوطنة بمسافة ٨٠٠ متر، بجانب المنتزه الوطني، وتمتد المباني داخل أسوار المنتزه، وتعرف هذه المنطقة حاليا باسم أغضى، والظواهر المعمارية فيها عبارة عن أساسات لغرف مستطيلة الشكل تنتشر فوق سطحها الكسر الفخارية المزججة وغير المزججة والكسر الزجاجية. ولا نستبعد أن جزءا كبيرا من هذا الموقع قد أزيل عند بناء الساتر الترابي للمحمية الطبيعية.

المنطقة السابعة

المنطقة(G): تقع شمال المنطقة (A) بمسافة ٧٠ مترا تقريبا، تتكون من ظواهر بنائية بيضاوية الشكل تتراوح أحجامها بين صغيرة ومتوسطة من المحتمل أن تكون غرفا، وبعضها شبيه بغرف المنطقة (F). هناك الكثير من الظواهر غير واضحة المعالم، كما توجد من الجهة الشمالية الشرقية من الموقع أرض منخفضة تحتوي على مجموعة من الصخور البارزة تمثل شكلا دائريا من المحتمل أنها بئر قديمة قطرها ٢٢٠ سم، وبجانبها كتل صخرية غير واضحة المعالم.

المدافن الإسلامية

إلى الغرب من المستوطنة أثار اهتمامنا كثرة الصخور المنتشرة على السطح، وبعد معاينة أولية لها اتضح أنها عبارة عن عشرات من المدافن الإسلامية، حيث تغطي هذه القبور مساحة تقدر بحوالي ١٢٠٠ متر مربع تقريبا، وتتضح فيها شواهد القبور ويبلغ طول بعض المدافن ١٧٠ سم، وتتجه إلى القبلة، وهذه القبور تقع في منطقة رملية بين المستوطنة ومرتفعات جال الزور، ومن المحتمل أن هذه المدافن تعود إلى شهداء معركة ذات السلاسل، وذلك للوصف الدقيق الذي كتبه المؤرخون في ذكر المعركة، وهناك جزء من هذه المدافن يعود إلى سكان المستوطنة.

المعثورات السطحية

من خلال تلك الدراسة الميدانية كُشف عن الكثير من الملتقطات السطحية في مستوطنة كاظمة، التي كانت تعد في السابق سوقا وميناء تعبر القوافل عن طريقها، وعند دراسة تلك الملتقطات اتضح أنها عبارة عن كسر لأوان فخارية وزجاجية وقطع من الحجر الصابوني، وأجزاء من الحلى وأدوات الزينة، كما كشفت لنا الدراسة التي أجريت عن أن تلك الملتقطات قد كانت مغطاة بأتربة الصدى، أو أن حجابا قد حجب تلك المنطقة وغطاها على مدى فترات زمنية طويلة.

الفخار

دراسة أولية لمعثورات الموقع

تنتشر الفخاريات في موقع الخرفشي لمسافة تزيد على ٢٤٠٠ متر، وتتركز بصورة كبيرة في وسط التل (B) الذي يقع في شمال التل الرئيسي، وكذلك في التل (E)، وقد قمنا بجمع كسر فخارية وزجاجية من شتى الأنواع المنتشرة على سطح الموقع، وذلك خلال عملية المسح.

ويمكن أن نصنف فخاريات الموقع حسب انتشارها على السطح إلى نوعين:

الفخار غير المزجج

وهو أقل الأنواع انتشارا في الموقع، وهناك نوعان من هذا الفخار نذكر منها تلك الكسر.

كسرة رقم ٦

جزء من بدن إناء، لون الطينة حمراء، السمك ٧ ملم، محروقة حرقا جيدا، صلبة، مخلوطة برمال ناعمة، مبطنة ببطانة بيضاء، الجزء الأسفل منها عليه حزوز غائرة، وهي عبارة عن خطين متوازيين من الأعلى وخطين آخرين متوازيين من الأسفل يسير بينهما خطان بشكل متموج، ويؤرخ مثل هذا النوع بالفترة الإسلامية المبكرة.

الفخار المزجج

يعتبر الخزف المزجج سمة مميزة لمعثورات موقع الخرفشي، حيث تزيد نسبته على ٨٠٪ من معثورات الموقع، وهي عبارة عن زبديات وأكواب وسلطانيات، عادة ما تكون مطلية من الداخل بطلاء أسود أحيانا تعلوه طبقة من التزجيج السماوي، أما من الخارج فيكون التزجيج أخضر فاتحا أو داكنا، وأحيانا أزرق داكنا أو فيروزيا.

وهناك بعض الفخاريات ذات التزجيج الأخضر المعتم السميك وبعض هذه القطع يوجد في أسفله حزوز بارزة، وبناء على مقارنتها بفخاريات وادي الباطن وفخاريات عكاز، فإنها تعود إلى الفترة العباسية المبكرة.

كسرة رقم ١

جزء من بدن إناء، لون طينته صفراء، مطلي من الخارج بطبقة غير شفافة من التزجيج الأزرق الداكن، أما من الداخل فهناك خطوط سوداء يعلوها طبقة من الحجر الصابوني.

عثر في مستوطنة كاظمة على كسر من الحجر الصابوني (الاستيتايت) منتشرة على السطح، أغلبها كسر غير مزخرفة من الشفة والبدن، ما عدا قطعة واحدة على سطحها الخارجي، والبدن حزوز على شكل خطين متوازيين، وأسفلهما مربعات رسم بداخلهما شكل زهرة، والأخرى رسم لحيوان من المحتمل أن يكون وعلا له قرن يمتد على شكل قوس حتى مؤخرة الحيوان.

الزجاج

عثر في مستوطنة كاظمة على الكثير من كسر الزجاجيات من أوان وقوارير، أما العجينة لهذه الكسر فهي شفافة أو معتمة، وتتميز بعدة ألوان منها الأزرق والأبيض والمائل إلى الأخضر والمائل إلى الأزرق والكحلي، كما عثر على بعض القطع المصنوعة من الزجاج مثل الأساور والخرز.

ومن الملاحظ أن الكسر الزجاجية صغيرة ولا يوجد عليها أي زخارف، مما يساعد على دراستها أو تأريخها، ونعتقد أن هناك شبيها بها في مكتشفات درب زبيدة، وكذلك مدينة صحار الأثرية، وحفريات مدينة البصرة التاريخية.

منظر عام لكاظمة

العملات الإسلامية

لا شك في أن العملات الإسلامية تعتبر من أهم المعثورات التي تساعد على تحديد الفترات التاريخية من خلال أعمال المسح والتنقيب الأثري، حيث عثر في مستوطنة كاظمة على السطح، على عملة من النحاس، وبمقارنة العملة ظهر أنها أيوبية (٥٦٤هـ - ٦٤٨هـ) - (١١٦٩هـ - ١٢٥٠هـ)، وهي شبيهة بإحدى العملات الأيوبية الموجودة في مجموعة متحف الكويت الوطني، ويبرز على ظهر العملة شكل نجمة سداسية وبداخلها زهرة لها شكل سداسي، أما الوجه فهو غير واضح المعالم ونعتقد أن لوجود مثل هذه العملة دلالات واضحة على النشاط التجاري الواسع الذي لعبته كاظمة في تلك الفترة.

أهم المعثورات

- قطعة معدنية من الحديد من المحتمل أنها خنجر، سمك القطعة ٥ ملم، وبها ثقب دائري من المحتمل أنه كان يستخدم لتثبيت المقبض.
- خرزة صغيرة من المحتمل أنها من الأحجار الكريمة.
- كسرة من أساور عليها زخرفة بعدة ألوان.
- مجموعة من الأحجار المختلفة الشكل ربما تستخدم للسحن، وأخرى تستخدم لإشعال النار.
- اثنان من حجر الرحى.

آبار كاظمة

تحدثت المصادر التاريخية عن آبار كاظمة ووصفتها بأن ماءها شروب واستسقاءها ظاهر، ويفسر ذلك بكثرة الآبار وعذوبة المياه. فقد ظهر من خلال المسح الأثري أن المستوطنة تشرف على عيون ماء تسمى في الوقت الحاضر «عين الخرفشي وعين أغضى».

لا يتعدى عمق الآبار في كاظمة ٣ - ٥ أمتار وقد بني أغلبها بالحجارة، وبعضها يخترق الصخور الصلدة في هذه المنطقة ◆

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعل الارتفاع التضاريسي أوحى - بالضرورة - إلى وجدان الشعب اليمني بالارتفاع والرقي في معاريج روحانية شفيفة عبر فن أصيل يلازم كل مناسباتهم بأفراحها وأتراحها، حتى صار وجوده إحدى بدهيات الحياة الاجتماعية اليمنية. ذلك هو موقع الإنشاد الديني في حياة اليمنيين، ولا نبالغ إذا قلنا إن بغيابه يخفت ألق الفرح وتقل رصانة الحزن وجلاله، إذ لا بد أن تختلط تلك المشاعر الإنسانية عند اليمنيين بنورانية الذكر الإلهي وشذاه العطر.

ملمح تراثي استمد عراقته من طبيعة المجتمع

الإنشاد الديني في اليمن

عبدالله ناصر الحرازي - اليمن

لا يملك أحد القدرة على تحديد دقيق للبدايات الحقيقية لفن الإنشاد الديني، حاله حال كثير من فنوننا العربية، غير أن البعض هنا يرى ترافق البدايات الأولى بشكلها البسيط مع بزوغ فجر الإسلام، مستندين في ذلك إلى أغنية «طلع البدر علينا» الشهيرة، التي استقبل بها الأوس والخزرج - وهم من أصول يمنية كما هو معلوم - الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام يوم هجرته، وما تراكم بعد ذلك من المدائح النبوية التي شكلت فيما بعد أساس الإنشاد الديني، ومنطقيا يمكن قبول هذا الرأي إلى حد كبير، خاصة مع عدم توافر سواه من الآراء حول بدايات الإنشاد الديني، وإن كان البعض يربط بين تاريخ الإنشاد والعثور على أقدم قصيدة من الشعر الحميني أرخت لهذا النوع من الشعر غير الفصيح تماما بأكثر من خمسمائة عام، وربط ذلك بتاريخ الإنشاد، فإن ذلك غير دقيق، فكثرة تعامل الإنشاد مع هذا النوع من الشعر لا يعني على الإطلاق تلازم البدايات، بل إن تقسيم أجزاء القصيدة الحمينية إلى «مبيت وموشح» يظهر - كما يدل لفظ موشح - من منهما التابع.

ومهما يكن، فقد توارثته الأجيال طيلة القرون الماضية حتى صار ملحما تراثيا مهمًا، استمد عراقته واستمراره من طبيعة المجتمع اليمني ذي النزعة الدينية المحافظة، ولعل الصبغة الدينية لهذا الفن شكلت أول الاعتبارات وأهمها -، التي كانت بمنزلة جواز مرور له، أسهمت في تطوره واستمراره طيلة القرون الماضية، حتى وقتنا الراهن، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المحاذير الدينية التي أعاقت فنونا أخرى، خاصة أن كل الأنظمة السياسية التي حكمت اليمن طوال فترة الدويلات التي أعقبت العصر العباسي كانت أنظمة دينية من الدرجة الأولى، وثاني هذه الاعتبارات هو بساطة هذا الفن الذي لايحتاج إلى أكثر من مؤدٍ جيد ومتمرس، وهي الميزة الأبرز للموشح اليمني، إذ لا يترافق مع أي آلة موسيقية، بما في ذلك الآلات الإيقاعية كالدف أو غيره، مما تتطلبه الموشحات الدينية العربية الأخرى، وثالث هذه الاعتبارات شغف المجتمع اليمني بكل فئاته وطبقاته بهذا الفن، إذ يندر أن يوجد يمني لا يحفظ ويجيد ،على الأقل، مطالع مجموعة من التواشيح بكلماتها وألحانها، وذلك عائد إلى حاجة المجتمع - أي مجتمع - إلى الموسيقى كزاد وجداني، وطوال قرون عدة كانت الموشحات الدينية هي النوع المتاح من الموسيقى أمام المجتمع اليمني، فتربَت ذائقته منذ القدم عليها حتى أدمنتها.

كل ذلك وغيره أسهم في ترسيخ هذا الفن وتطوره، فعلى الرغم من اعتباره من الفنون الفطرية، فإن استمراره وعراقته التاريخية قد راكما جملة من الآداب والأصول والقواعد أهلته ليكون فنا راقيا مستقلا بذاته، له مدارسه ورموزه كغيره من فنون الأداء، بل لقد وصل حضوره القوي في الواقع اليمني إلى درجة لا يمكن معها إنكار تأثيره الواضح في بعض الفنون والآداب التي تعاملت معه، كالغناء الذي استفاد بشدة من الثراء اللحني للموشح، وكذا الشعر الحميني والشعبي اللذان تأثرت قوالبهما بطريقة الموشح، حيث لا بد أن تستهل القصيدة بحمد الله والثناء عليه، وطلب الغفران وما إلى ذلك، ثم تدخل في غرضها لتختم بالصلاة والسلام على رسول الله.

وكعادة اليمن في التنوع والثراء الأنثروبولوجي الباذخ كان للموشح اليمني أنواعه أيضا، فهناك العديد من الألوان الإنشادية التي يمكن تصنيفها حسب اللهجات والألحان تبعا لأقاليم اليمن، كالموشح الصنعاني والتهامي والحضرمي أو غيرها، كما يمكن تمييزها باختلاف المذاهب الدينية في اليمن، كالزيدية والشافعية والصوفية، هذا بالإضافة إلى تقسيمها المناسباتي، فمنها ما هو مخصص للأفراح، ومنها ما هو مخصص للمآتم، ومنها ما هو للموالد والمناسبات الدينية المختلفة، والخوض في تفاصيل الأناشيد والموشحات الدينية في اليمن وأنواعها وألوانها، على هذا النحو، يتطلب دراسة دقيقة من النواحي الشعرية والموسيقية لا تحتملها قدرتنا، ولا هذا المقال التعريفي بهذا الفن، غير أن ذكر هذه الألوان قد يساعدنا في استيعاب حجم هذا الفن في شكله الأفقي، من حيث التنوع على امتداد الأرض اليمنية، كما أن معرفتنا لقدمه وعراقته قد تمكننا من تخيل حجم الموروث المتراكم منه طوال قرون مضت، وكذا إدراك أن المتوافر مما جرى تدوينه من قصائد، أو تناقله عبر المشافهة من ألحان، لن يكون دون شك أكثر مما طواه النسيان والضياع، خاصة في جانب الألحان التي ما زالت حتى يومنا هذا بعيدة عن التدوين والتوثيق الموسيقي المعتمد على أصول علمية، باستثناء ما وُثِق عبر تسجيلات وسائل الإعلام.

والحقيقة أن فن الإنشاد الديني في اليمن قد لقي من الانتشار خلال الربع الأخير من القرن العشرين ما لم يتح له من قبل، وبالتالي جرى توثيق جزء منه، والفضل يعود بالطبع إلى وسائل الإعلام من إذاعة وتلفزيون، حيث أسهما محليا في تعريف المناطق المختلفة بالألوان الإنشادية للمناطق الأخرى، إذ كانت

الانشاد الديني يشارك في الاحتفالات الوطنية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل منطقة منكفئة على ذاتها وعلى لونها الخاص من التواشيح.

وكما أسلفنا في الحديث عن الطبيعة الدينية لهذا الفن، فقد ارتبطت شخصية المنشد المحترف، أو حتى الهاوي بشخصية رجل الدين، إذ لا بد أن يكون المنشد في الأصل فقيها أو عالما أو مقرئا، لذا تلقى شخصية المنشد تبجيلا واجلالا كبيرين لدى أوساط المجتمع وينادى بالفقيه أو سيدنا، حيث تفرد له الأماكن الأثيرة في المجالس في أثناء المناسبات، كالأعراس وتجرى خدمته وإفراده بالمخصوص من المأكل والمشرب، وكأنه عريس إلى جانب العريس، بل إن الأعراس هي المناسبات الوحيدة التي يجد المنشد فيها من يزاحمه الاهتمام واحتفاء الناس به، أما في المناسبات الأخرى، بما في ذلك المآتم، فإن المنشد فيها هو محور الاهتمام والحفاوة بلا منازع.

وقد احتفظت الذاكرة اليمنية بالعديد من أسماء ورموز الإنشاد الديني قديما وحديثا، الذين كانوا في الوقت ذاته، كما ذكرنا، من أهل الدين والعلم، كالشاعر الأديب عبدالرحيم البرعي، المعروف عربيا بتصوفه ومدائحه النبوية، ومن بعده الشاعر الفقيه جابر رزق في تهامة، ويعد ظاهرة في مجالي الشعر والتلحين الإنشادي، وما زالت روائعه تحتل مكانا مميزا عند الجمهور منذ أواخر القرن التاسع عشر، وخلال القرن العشرين لمعت أسماء كثيرة، كعبدالرحمن الحليلي ويحيى النعماني وغيرهما، كما جاءت أسماء أخرى في العصر الحديث، كالشيخ محمد حسين عامر مقرئ اليمن الأشهر رحمه الله، ويحيى المحفدي وقاسم زبيدة وغيرهم، وقد توارث المنشدون هذه المهنة حتى ارتبطت مهنة الإنشاد بعائلات معينة أغلبها بيوت علم اشتهرت بكثرة المنشدين، منها آل الحداد وآل الكاف في حضرموت، والهزام في المحويت، وآل حبيب في تهامة، والأكوع والنعماني والحليلي في صنعاء، وغيرها في كل منطقة من مناطق اليمن، ولا تزال أسماء كثيرة تتلمس طريقها في هذا الفن، سواء من الأسر المشهورة، أو من غيرها.

الفرق تحرص على الزي التراثي

وفي الحديث عن حفلات وجلسات الإنشاد تعجز الكلمات عن وصف طقوسها وأجوائها الروحانية، فعادة ما تبدأ هذه الجلسات من وقت العصر حتى المغرب، ولكنها في الأعراس تستأنف في الليل حيث موعد الزفة، التي لا يكون العرس عرسا إلا بها، وطوال فترة المقيل، المرتبطة بعادة مضغ القات عند اليمنيين، والممتدة كما ذكرنا من العصر إلى المغرب، يظل الحضور في حالة طرب مستمر بين موشح لمنشد العرس وأغنية لمطرب إن وجد، إذ قد يُستغنى أحيانا عن المطرب، أما المنشد فهو أساس إحياء العرس وعموده، فكيف ستفتتح فعاليات العرس من دون أن تفوح مع أشذاء الطيب والعود أشذاء موشح.

«بسم الله... بسم الله... في أول الذكر نبدأ بالمولى... وبالرسول المشفع»

فترتفع عقيرة الحضور بالترديد مع المنشد، وهي ظاهرة تستدعي التوقف عندها، إذ كما أسلفنا لا يتعامل المنشد مع أي آلة موسيقية؛ معتمدا فقط على أدائه الذاتي، وبهذا يتحول الحضور جميعا إلى كورس كبير يرددون معه مطالع الأناشيد بعد توقفه، ويسدون فراغات أدائه بترديد لفظ الجلالة عادة، بما يتناسب مع لحن كل موشح على حدة، في تنظيم جماعي متناغم وأداء بديع، بحيث يكون الموشح وصلة موسيقية لا تنقطع بصمت معيب.

وتحين ساعة الزفة في الليل، وهي أبرز فعاليات العرس الصنعاني تحديدا، فيخرج الجميع إلى باحة زينت بالأضواء والقناديل، يتجمعون بشكل دائري أو بيضاوي، يقف العريس بزيه البديع مكللا بعقود الفل في بدايتها، ومحاطا بباقات من الزهور والشموع يحملها الأطفال، ويقابله في الطرف الآخر من التجمع المنشد، وتبدأ الأناشيد المخصصة للزفة بإيقاعاتها المبهجة الراقصة، بينما تطل نساء الحي من أسطح المنازل، ونوافذها العالية بصورة متوارية يتخطفن بهجة الضوء والفرح الممزوجة بعبق الذكر، بينما تهطل زغاريدهن على الحضور كمكافأة، وكلما اقتربت الزفة - التي تستغرق أكثر من ساعة - من نهايتها، زادت ألحان الأناشيد من إيقاعها الراقص، وزاد الزحف البطيء للجمع من اقترابه من باب منزل العريس لينسل فجأة من بين الجميع نحو عروسه في الداخل.

وعلى ذكر المشاركة اللطيفة للنساء في زفة الرجال، فإن فن الإنشاد لم يكن حكرا فقط على الرجال، حيث توجد في الوسط النسائي أيضا جلسات إنشاد خاصة بالمناسبات النسائية المختلفة، كالاحتفاء بالمولود أو المناسبات الدينية، أو حتى إقامة هذه الجلسات التي يطلق عليها موالد للإيفاء بنذر إقامتها كاعتقاد ديني شائع بجواز النذر بإقامة مولد لسبب أو لآخر، وما ينطبق على المنشد من الرجال ينطبق على المنشدة المرأة، من حيث مظاهر الاحتفال والتكريم، وتفاعل النساء معها في الأداء.

ومنذ مطلع تسعينيات القرن الماضي، حدث تحول نوعي لفن الإنشاد، حيث أسس محترفوه جمعية المنشدين اليمنيين لتعنى بشؤون الإنشاد والمنشدين، وأخذت على عاتقها مهمة إحياء وتجديد وتوثيق الموروث الكبير من هذا الفن، كما تكون العديد من فرق الإنشاد الخاصة في العديد من المناطق اليمنية تحت رعاية جمعية المنشدين أو بالتنسيق معها، وخلال هذه الفترة حدث تطور ملحوظ تمثل في إبراز العديد من الألوان الإنشادية التي كانت شبه مدفونة في مناطقها الأصلية، كما تبنت الجمعية بإمكاناتها المتواضعة الأعمال الإنشادية المبتكرة من قبل أعضائها، إضافة إلى دورها الأبرز، وهو التعريف بهذا الفن على المستويين العربي والدولي، بمشاركتها المتميزة التي حظيت بالإقبال الجماهيري الذي هاله عدم استخدام الآلات الموسيقية، ومع ذلك استمع واستمتع بأداء إنشادي رفيع، وكما ذكر رئيس جمعية المنشدين اليمنيين الأستاذ علي محسن الأكوع، الذي روى قصة طريفة حدثت في أثناء مشاركة الجمعية بأحد المهرجانات العربية، حيث استغرب مدير المهرجان بشدة مشاركتهم من دون آلات موسيقية وأوجس خيفة من هذه المشاركة.

وبعد أن صعدت المجموعة على خشبة المسرح بأزيائها الفريدة، وقدمت عرضها الذي تفاعل معه الجمهور تفاعلا كبيرا، تحمس لهم بشدة لدرجة أنه في العام الثاني اشترط لقبول مشاركة اليمن وجود فرقة المنشدين. وبمثل هذا الحضور المميز قوبلت كل المشاركات الخارجية للجمعية التي كانت آخرها في سبتمبر الماضي في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي معرض إجابة الأستاذ علي الأكوع عن سؤال: لماذا ترفضون التعامل مع الآلات الموسيقية وتطوير الموشح اليمني؟

قال: أولا: ليس لدينا موقف ضد الآلات الموسيقية والموسيقى على الإطلاق، ونسجل احترامنا الكامل لهذه الفنون، إنما لدينا أسبابنا في عدم موسقة الموشحات، منها أننا نعتبر أن ميزة الفن الإنشادي وسمته المتوارثة هي هكذا من دون أي آلات، ونحن نتعامل مع فن تراثي بقصائده وألحانه وطرق أدائه التراثية، وإذا ما قمنا بأي إضافة من هذا النوع، فإن ذلك سيفقد هذا التراث جماله من الناحية القيمية تماما، كما ستخدش أي إضافة عصرية إلى مدينة صنعاء التاريخية، جمالها التاريخي ببناياتها البسيطة ونمطها المعماري الفريد، كما أن الجمهور لن يتقبل أي إضافة من هذا النوع على هذا الفن إطلاقا، ثم إنه لا يليق - في رأي اليمنيين - بالأفكار والمدائح النبوية، ولا حتى بالمنشدين الذين اقترنت شخصياتهم بالعلماء والقراء والقضاة، الظهور مع فرقة موسيقية مع احترامنا الكامل للموسيقى والموسيقيين، إنما لكل سياقه الذي عرف به وتميز، وأخيرا لأسباب حرفية صرفة، حيث سيحد التوزيع الموسيقي ويقيد حرية المنشد في الانطلاق في أثناء الأداء، وربما سيتفهم الموسيقيون هذا السبب أكثر من غيرهم، وعلى الرغم من ذلك، فإننا نحرص على تدريب المنشدين في الجمعية تدريبا موسيقيا من حيث المقامات والسلم الموسيقي والضرورات من هذا النوع حسب المستطاع، كما نسعى إلى توثيق الألحان الإنشادية توثيقا موسيقيا عبر تنويتها.

ولعل الكتابة عن فن الإنشاد الديني في اليمن الذي يتقاسم الجميع لذة أدائه، لا توصل إلى القارئ شيئا يذكر من روعة الحضور الحي وبهجته، لذا فإني أحيل القارئ العربي إلى ما يعرضه التلفزيون اليمني أحيانا من الموشحات اليمنية، التي مهما اختلفت ألوانها فقد توحدت في سموها وروعتها ◆

تعدد الأجيال في الفرقة الواحدة.. يطيل عمرها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

على الرغم من كثرة مواقع الشبكة الدولية التي تعنى بالحضارة المصرية القديمة وبالفنون والمخلفات الأثرية القيمة، العمرانية منها وغير العمرانية (من النقوش والتماثيل والحلي والأثاث والعدد) التي قدمتها للبشرية، فإن الزائر لا يجد فقط كما مبوبا وتفصيليا من المعلومات المقرونة بما وفرته تقنيات الوسائط المتعددة عبر موقع «مصر الخالدة»، بل سجلا متكاملا يمكن اعتباره بيئة معرفية شاملة تسهل للزائر سبل الحركة من خلال مجموعة الروابط المصممة بإتقان وعناية مركزة.

موقع «مصر الخالدة» Eternal Egypt

متحف رقمي شامل للآثار المصرية

www.eternalegypt.org

محمد مجد الدين باكير - سوريا

«أهلا بك في مصر الخالدة، لنعيد إلى الأذهان أكثر من خمسة آلاف سنة من الحضارة المصرية».

بهذه العبارة يبدأ الزائر رحلته عبر موقع مصر الخالدة ليقلب عبر شاشة الحاسب سجلا حيا لأرض غنية بالفنون والتاريخ، والشخصيات والأماكن، والمعتقدات والأديان.

فمنذ أكثر من خمسة آلاف عام والحضارة المصرية تستقطب اهتماما كبيرا واعجابا كبيرين. وفي القرن الخامس قبل الميلاد، كما يكتب المؤرخ الاغريقي هيرودوت، «كانت مصر تحتوي على عجائب تفوق ما هو موجود في أي بلد آخر في العالم، وقدمت أعمالا تفوق الوصف أكثر من أي مكان آخر».

لقد ظل مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي (CultNat) وشركة IBM، وعلى امتداد السنوات العشر الماضية، يعملان على إحياء تجربة مصر الفريدة من خلال مشروع هذا الموقع. وبمساعدة المنحة التكنولوجية ٢,٥ مليون دولار والخبرة من شركة IBM، يمثل موقع مصر الخالدة شراكة متميزة لاستخدام تقنيات وخدمات IBM الحديثة لتكوين تجربة متعددة الوسائط Multimedia تعتمد أسلوب البيئة التفاعلية لعرض القطع الأثرية والأماكن والتاريخ المصري الحضاري للجمهور. وبعد مرور عام تقريبا على الذكرى المئوية الأولى للمتحف المصري بالقاهرة، في استطاعة أي شخص الآن الدخول عبر الشبكة الدولية في نموذج ثلاثي الأبعاد لمقبرة توت عنخ آمون، كما كانت عندما اكتشفها هوارد كارتر وزملاؤه ونفضوا غبار ٣٠٠٠ سنة عنها. هذه التجربة في جزء صغير فقط من موقع مصر الخالدة، الذي يمكن الدخول إليه بواسطة الدليل الرقمي لمتحف المصري بالقاهرة، أو بواسطة الأجهزة المحمولة لزائري أهرامات الجيزة أو معبد الأقصر في صعيد مصر، أو من خلال موقع مصر الخالدة على الإنترنت. إن هذا الموقع المتميز على الإنترنت يتضمن تجربة غير مسبوقة لعرض صور عالية الدقة، ونماذج ثلاثية الأبعاد للآثار المصرية، وبيئات تخيلية وصور ومشاهدات بانورامية لمصر الحالية أخذت بكاميرات آلية موجودة أعلى معبد الكرنك وفي شوارع مصر القديمة، كما يوجد خريطة وخط زمن حديث وتفاعلي يرشد الزائر في جولته عبر التراث الحضاري لمصر في الموقع. وتوضح آلية التحرك السياقي العلاقات المعقدة بين الأشياء والأماكن والشخصيات المصرية القديمة بطريقة عرض فريدة، يندر أن نجدها في مواقع أخرى، الأمر الذي يجعل من زيارة الموقع تجربة متميزة بحد ذاتها.

ويسرد الموقع قصص «مصر الخالدة» باستخدام أحدث التقنيات التفاعلية، بما فيها الصور عالية الدقة والصور المتحركة والبيئات التخيلية، بالإضافة إلى الكاميرات عن بعد والنماذج ثلاثية الأبعاد 3D وغيرها. ويمكن للزائر أن يشرع بالتجول عبر موقع مصر الخالدة بعدة طرائق مختلفة. إذ تعتبر «جولة مع الارشاد» الطريقة المباشرة للتعرف على أفضل ما يقدمه الموقع. كما يمكن للمتصفح أن يبدأ بأحد «النماذج الحضارية المتميزة التالية»، أو أن يستكشف بنفسه باستخدام إحدى طرائق الاستكشاف الأخرى المتعددة.

الصفحة الأم تضم مجموعة من الوصلات أولها البحث وقاموس المصطلحات. ويعتبر قاموس المصطلحات فكرة مستحدثة، يمكن أن تشكل أحد عوامل جذب للمهتمين إلى الموقع، لا سيما أنه لا يخفى على أحد ما، لمعرفة معاني ودلالات المصطلحات الواردة في أي علم أو حقل معرفي، من دور في تسهيل سبل الوصول إلى ثماره المشتهاة، وليس على متصفح الموقع الذي تطالعه كلمات مثل «أوان كانوبية»، أو «أكروتريا» أو «أبوكريفي» على سبيل المثال، إلا أن يطرق باب هذا القاموس وسيرى حتما ضالته من دون كثير عناء. وعلى يسار الصفحة نجد خيارات اللغة، التي تتيح للزائر واحدا من ثلاثة اختيارات: اللغة العربية واللغة الانجليزية واللغة الفرنسية.

في الأسفل وبعد النص الترحيبي يطالعنا باب النماذج المتميزة، وهو يتكفل بأخذ الزائر في جولة مع الإرشاد في موقع مصر الخالدة، ويتطلب القيام بهذه الجولة أن يكون لدى المتصفح برنامج «فلاش» Flash الذي سيمكنه من الشروع بها، ومع ذلك يمكن للزائر الذي ليس لديه برنامج فلاش أن يسلم القياد للموقع الذي يتكفل بتأمين البرنامج المجاني من الشبكة وتحميله على جهاز الحاسب مباشرة بما لا يستغرق دقائق معدودة. يلي هذا الباب باب فنون المملكة الحديثة والفترة الأخيرة، وهو يضع في متناول الزائر مجموعة من المقالات تبدأ بالعصر الذهبي للفن المصري القديم، إذ يخاطب الموقع زواره قائلا: «من خلال هذه المجموعة المنتقاة من التماثيل واللوحات، يمكنك التعرف على الطرز الأنيقة للدولة الحديثة والعصر المتأخر، واكتشاف الخطوط الغليظة التي ميزت أسلوب العمارنة أثناء فترة حكم إخناتون». أما المقال الثاني، فهو يتدارس التماثيل الملكية في الأسرة الثامنة عشرة، إذ بدأت التماثيل تستعيد طابعها التقليدي الذي يهدف إلى إضفاء لمسة المثالية على الشخوص من ملوك وملكات وأمراء وأميرات، الذين صوروا بشكل يميل إلى التجميل وإسباغ صفات الكمال، كيف لا وهم في الميثولوجيا الفرعونية أبناء ووسطاء الآلهة؟ ويجد الزائر موضوعا شائقا يتحدث عن العائلة الملكية التي قادت جهود تحرير مصر من الغزاة الهكسوس، وكيف قاد حاكم طيبة سيقنن رع حملة التحرير التي تتكلل بالنجاح على أيدي ابنه أحمس الأول. وتتوالى المقالات، وجميعها مكتوب بلغة جذابة، فنجد من بينها ما يتناول الحركة الفنية في عصر العمارنة (عصر الملك أخناتون الموحد) الذي تميز بالانتقال بالفن إلى حظيرة الواقعية. ومنها ما ينصب على معاينة الآثار العظيمة التي خلفها رمسيس الثاني وعائلته الملكية من معابد الأقصر وأبي سنبل والرمسيوم وغيرها الكثير. ويمكن أن يتعرف الزائر على بعض الأسرار الطريفة مثل اغتيال آخر حكام مصر الأقوياء، رمسيس الثالث، على يد زوجته الثانية، وهو من أخضع الغزاة الأجانب ولم تلن له قناة في محاربتهم وإبعادهم عن حدود ملكه. كما أن هناك مقالا يصف التماثيل المكتشفة في مقبرة كبير الكتبة بسماتيك التي تعود إلى عهد الأسرة السادسة والعشرين، وهي من أروع ما اكتشف من التماثيل المصنوعة من الشست. وفي النهاية، يعرفنا هذا الباب بمعلومة فريدة، وهي أن هناك تماثيل صغيرة كانت توضع مع المتوفى في المقبرة، ويطلب إليها القيام بأعمال الخدمة الإجبارية في الحياة الثانية نيابة عنه، ويطلق على هذه التماثيل، اسم الشوابتي، ويمكن للقارئ المهتم الاطلاع على تفاصيل ذلك جميعا في هذا الموقع لمصر القديمة.

وهناك صفحة فرعية تنقل الزائر إلى باب يتحدث عن نموذج لقارورة عطر مصنوعة من الفضة وذات غطاء له شكل شجرة عالية. ولنتابع ما يقوله الموقع: «وجسم القارورة بيضوي الشكل مضلع ويتخذ هيئة غصن ينتهي عند القاعدة. وتبدو القاعدة مثل أوراق مجمعة تتكون من أفرع نباتية وازهار وأوراق. وللغطاء جسم طويل يتكون من ثلاثة أغصان، تتدلى منها أوراق وزهور، تغطي الجزء العلوي من قارورة العطر. وكانت القارورة تستخدم في حفظ العطور». وبالإمكان رؤية القارورة من خلال برنامج فلاش ومعاينتها، واكتشاف مكامن السحر في هذا الفن الجميل، وكأن متصفح الموقع في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زيارة حقيقية مدعومة بالشرح ووسائل الإيضاح المرافقة.

آخر تفرعات الصفحة الأم هي كتاب مزامير العهد القديم، وفيه مقدمة لابن العسال، من سبعة فصول. وكتب تصديره الأول القديس إغريغوريوس النيزينزي وكتب القديس يوحنا فم الذهب. يحتوي على مزامير، وفي نهايته قصة سوسنة العفيفة الطاهرة التي وردت في الأسفار القانونية الثانية، (الأبوكريفا) للعهد القديم. ويضم أيضا السنكسار الذي هو كتاب سير القديسين في العالم كله. الكتاب في ١٩٨ صفحة باللغة العربية، وبواقع خمسة عشر سطرا في كل صفحة. وتشغل المزامير الصفحات ١ - ١٣٣، وتشغل مجموعات ابن العسال الصفحات ١٣٤ - ١٥٠، وتشغل قصة سوسنة العفيفة الطاهرة الصفحات ١٥٠ - ١٧٩».

القسم الرئيس الثاني في الموقع هو قسم استكشف. وهو يشتمل على أدوات تصنيفية مميزة تعطي الزائر الخيار باتباع أسلوب الاستكشاف الذي يفضل. فهناك أبواب: الروابط، الخريطة، خط الزمن، الوسائط المتعددة، المكتبة، الموضوعات، النوع، المتاحف والمواقع.

يظهر أسلوب الروابط تلك العلاقات التي تربط بين القطع الأثرية والشخصيات والأماكن، وينصح الموقع زواره باتباع مسارات الروابط من خلال الضغط على الصور أو العناوين للاستزادة. وعند الضغط يجري تسجيل محطات التوقف عبر المسار بالشكل الذي يتيح للزائر العودة إلى البنود التي تهمه مرة أخرى. وفي صفحة روابط وجدت شريطا يحمل عنوان روابط متميزة وهو يضم: القناع الذهبي لتوت عنخ آمون، كأس المناولة الفضية، رأسا غير مكتمل للملكة نفرتيتي، مشكاة السلطان حسن، فنار الاسكندرية وتمثالا لنسر.

ويتيح باب الخريطة للزائر التنقل الجغرافي بين القطع الأثرية والشخصيات والأماكن. فالضغط مثلا على موقع الجيزة على الخريطة يفتح للزائر سردا بأهم ما يرتبط بهذه المدينة من معالم ومعلومات منوعة. أما خط الزمن، فهو يسمح للمهتم بوضع القصص والقطع الأثرية والشخصيات والأماكن الخاصة بالحضارة المصرية في سياقها التاريخي، بحيث يحصل في النهاية على تصور تاريخي للأحداث يضاف إلى ما حصل عليه من رؤية جغرافية لها في الباب السابق، الأمر الذي يجعل التجربة غنية وذات طابع شخصي خاص بالزائر نفسه، وذلك على عكس ما هي الحال في معظم مواقع الشبكة العالمية.

وفي باب الوسائط المتعددة، يقدم الموقع خدمة سياحية اطلاعية فريدة من خلال مجموعة من وسائل الوسائط المتعددة. فهناك البيئات التخيلية لبعض المواقع الشهيرة، كما كانت منذ آلاف السنين، وكما هي اليوم. وهناك المشاهدات ثلاثية البعد التي تمكن الزائر من تدوير القطع الأثرية لمعاينتها من كل الزوايا بطريقة تفاعلية رائعة. إلى ذلك تقدم خدمة الوسائط المتعددة مشاهدات بانورامية بزاوية كاملة (٣٦٠ درجة) لبعض من أشهر المواقع السياحية في مصر. إلى جانب مجموعة من الصور المتحركة التي تمثل وتشرح العديد من العجائب التي تقوم على هذه الأرض الغنية.

ومع ذلك، فبإمكان الزائر توقع المزيد، إذ تعرض كاميرا الإنترنت أحدث المشاهدات التفاعلية لبعض الأماكن المثيرة في مصر. كما أن هناك الآلاف من الصور التي تتمتع بدرجة وضوح عالية تتيح للمشاهد تعديل حجم الصورة بالزيادة Zoom in وبالنقصان Zoom out كاشفة له التفاصيل الدقيقة للقطع الأثرية التي أمام ناظريه.

وفي المكتبة يجد المرء مجموعة من المقالات الوصفية التي تتحدث عن فصول قصة الحضارة المصرية، ويمكن للزائر أن يجد عناوين لافتة مثل: المومياوات الملكية في المتحف المصري، أنظمة الري في مصر، حساب الوقت، مقبرة توت عنخ آمون، صناعة النسيج في مصر، مصريات شهيرات، والحياة اليومية في مصر القديمة.

ويقسم باب الموضوعات كل ما يتصل بحضارة مصر إلى تبويبات عامة ويأتي تحت كل منها مجموعة من المواضيع الفرعية الخاصة. وبالتحديد يجد المتصفح العناوين الرئيسية التالية:

- الفنون والحرف: المكتبات، فن العمارة، التلوين والنحت، فن النحت، الإنسانيات، الحرف.
- العلوم: علم الآثار، الرياضيات، علم الفلك، الطب، العلوم الاجتماعية، الهندسة.
- الزراعة: الري، الرعي، الزراعة، المحاصيل.
- التجارة: النقل.
- الحكومة: القيادات، مراكز القوة والنفوذ، حكومة الكهنة، الجيش.
- المجتمع والحضارة: العائلة، المأكولات والمشروبات، الملابس، الرياضة والترفيه، الديانة والروحانيات.

أما باب النوع فيضع في متناول أصابع المتصفح تبويبا قائما على أنواع القطع الأثرية أو الشخصيات أو الأماكن. فعلى سبيل المثال، يأتي تحت بند الأماكن عناصر مثل: جبانة، ضريح، عمارة حربية، قبر، معبد، إلخ. ونطالع تحت بند شخصيات ألفاظا مثل: أمير، إله، إمبراطور، رجل بلاط، إلخ. أما بند قطع أثرية فيورد لنا مثلا: الأثاث، الأدوات الموسيقية، الحلي، النحت ... إلخ.

وفي آخر أبواب القسم الثاني باب يأخذنا إلى متاحف مصر على اختلافها. من متحف مكتبة الاسكندرية إلى المتحف المصري إلى متحف الجيزة ومتحف السيراميك الإسلامي ومتحف الفن الإسلامي والمتحف القبطي، وهكذا.

ومما يستحوذ على الانتباه في هذا الموقع ما يوفره للزوار من خدمات التعديل الشخصي التي تتضمن وظيفة «مجموعتي»، وهي مفكرة تتيح للزائرين تجميع العناصر المفضلة لهم من الموقع ووضعها في سياق خاص به بحيث يمكن حفظ هذه العناصر لاستعادتها فيما بعد على الدليل الرقمي، مما يوفر تجربة متعددة النماذج للمحتويات نفسها. وظيفة «جولتي» تظهر مخطط سير الزائر في الموقع بالطريقة التي سلكها، وبالشكل الذي يمكنه من أن يعود أدراجه وفق التسلسل الخاص به ومن دون أن يضطر إلى اتباع التسلسل العام.

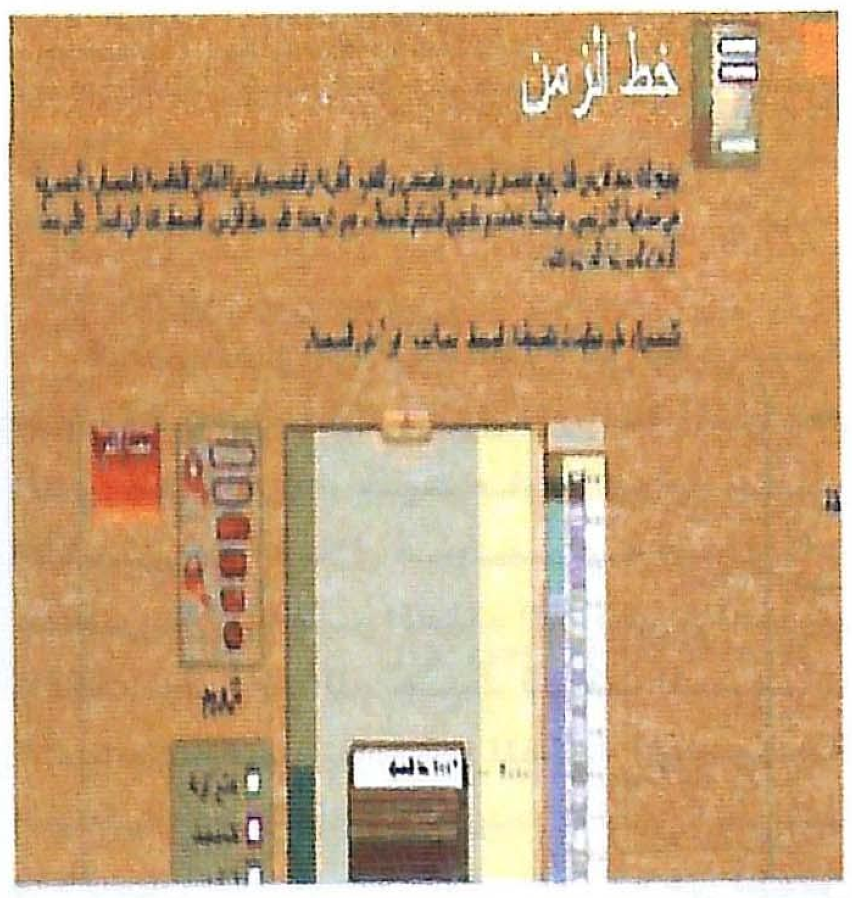
وإلى جانب كل الخدمات والوظائف المميزة التي يقدمها الموقع يجد مدخلا إلى الموقع عبر جهاز الهاتف المحمول حيث أعد الموقع بهذا الخصوص دليلا رقميا يتيح الوصول إلى البيانات المتعددة الوسائط الموجودة في الموقع من أي مكان. ويزود المتصل بصور نُسّقت للتناسب مع شاشات جهاز المحمول الأجهزة العالية النهايات يمكن أن تقوم بتسلم السرد الصوتي ليصاحب النص والصور. بالإضافة إلى ذلك، هناك الجولات المتعلقة بالأماكن تتيح إرشاد مستخدمي التلفون خلال جولتهم في هضبة الجيزة ومعبد الأقصر والمتحف المصري. البنود المهمة يمكن تسجيلها والاتصال بها من خلال موقع مصر الخالدة أو اضافتها من الموقع لتفقدها فيما بعد بالتلفون. ويمكن الحصول على الدليل الرقمي للاتصال باستخدام جهاز محمول من الموقع dg.eternalegypt.org

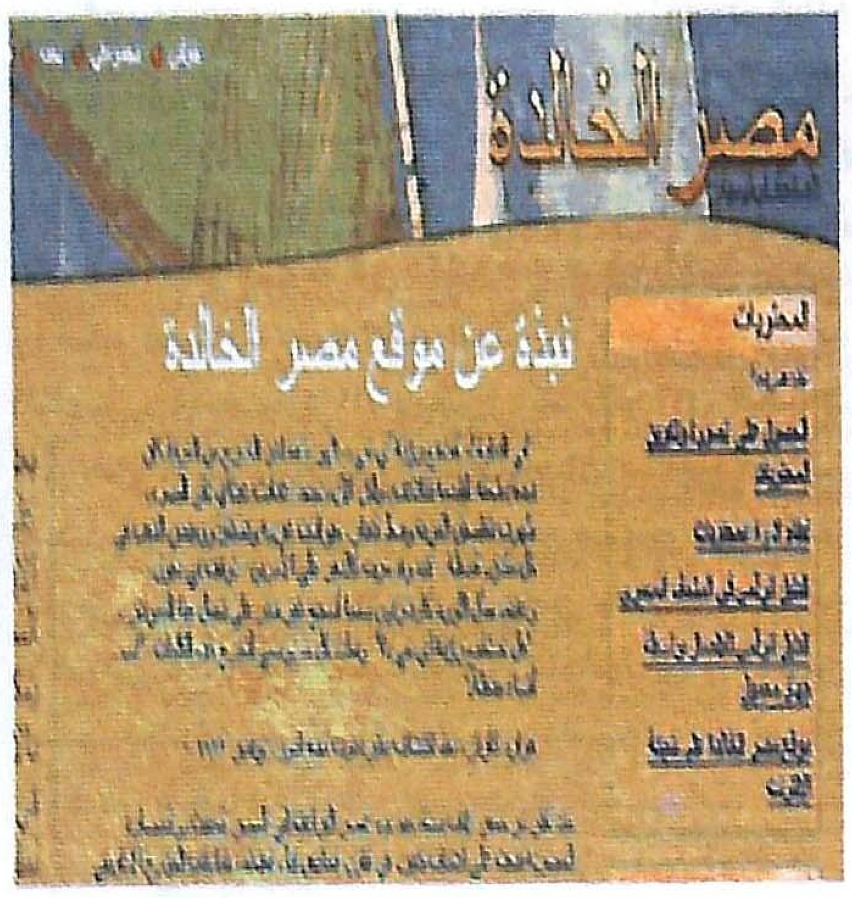
الخدمة متاحة على أي تلفون محمول أو جهاز محمول متصل بشبكة اتصالات (مثل PDA أو computer table) يدعم HTML عبر GRPS أو WML عبر وصلات WAP. وتُنسّق صور وبيانات موقع مصر الخالدة للتلاؤم مع حجم الشاشة والإمكانات الوظيفية حسب الجهاز المتصل. ويستطيع من لديه تلفون مدعوم بإمكانات البيانات الاتصال بالدليل الرقمي عن طريق دخول الموقع من خلال لوحة مدخلات التلفون.

ويمكن لمستخدم التلفون، بعد تحديد لغة اختيار استكشاف الموقع والمتاحف، أو إيجاد بنود بالعلامات الرقمية، أو التصفح حسب الموضوعات في الحضارة المصرية، أو البحث في مجموعة البيانات. ويتيح هيكل المحتويات المرن القراءة العادية أو الدراسة العميقة. وتوفر خرائط الجيزة والأقصر نبذة عن الأماكن التي ستُكتشف. يُقدَّم أيضا سرد بالصوت والصورة للأجهزة المتمكنة. هذا ويتيح الصوت الصادر من برنامج IBM لتحويل النص إلى صوت لزائري هذه الأماكن أن يظلوا على اتصال بالصورة المرئية للموقع مع إمكان التعمق في محتويات الموقع، في حال أراد الزائر ذلك.

وتوفر وظيفة مجموعتي لمستخدمي التلفون تسجيل القطع الأثرية والأماكن المهمة أثناء جولتهم لمشاهدتها فيما بعد في موقع مصر الخالدة. وتوفر الوظائف المتقدمة للموقع سياقا كبيرا لما بعد الواقع وتتيح للمستخدمين التركيز على الجولة في المواقع التاريخية. ومن جهة أخرى، يمكن إضافة القطع الأثرية والأماكن إلى مجموعة الزائر في الموقع لاستعادتها فيما بعد على الجهاز المحمول، مما يساعد في تكوين جولة شخصية للدخول في الموقع التاريخي.

لقد بدأ الموقع كفكرة لحصر «كل مكان في مصر»، وأدت هذه الفكرة إلى إبراز الموضوعات الرئيسية التي تغطي التاريخ المصري، ويهدف الموقع إلى الاستجابة لميول واهتمامات الجمهور العريض. ولتجسيد هذا المفهوم عبر تطوير محتوى مرئي وحسي للموقع. ولكل الجوانب الأخرى للمشروع، قامت IBM بطلب إدخالات شاملة في مراكز تحديث الأعمال في أطلنطا وبوسطن وشيكاغو وواشنطن، وهمبورج ولندن ومدريد وميلانو وباريس واستوكهولم وسيدني وطوكيو وتورونتو وفانكوفر، واستُخدم أكثر الجوانب المرئية جاذبية من هذه التصميمات كمدخلات لتكوين الجانب المرئي والحسي في صورة شاملة لمشروع مصر الخالدة. المشروع الذي أصبح حقيقة ماثلة تختصر جهود واستثمارات كبيرة بذلها ويبذلها كل من المجلس الأعلى للآثار في مصر ومركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي وشركة IBM





الفنان القدير الملحن عبدالرحمن البعيجان أحد أبرز رواد الحركة الغنائية الكويتية المطورة، الذي كان أحد فرسانها من بداية انطلاقته نحو الفن، ليس في الكويت فحسب بل في منطقة الخليج والجزيرة العربية.

الفنان عبدالرحمن البعيجان من أبرز ملحني الكويت الذين أسعدونا من خلال مسيرتهم الغنائية الطويلة بتقديم باقة متميزة من الألحان الرائعة التي تبرز وتؤكد موهبته الفنية المبدعة وانطلاقته كفنان أكاديمي يتحرك فوق أرض صلبة وراسخة من الدراسة والممارسة، حيث صعد بثبات واثق سلم الشهرة والنجومية نتيجة تمتعه بالإمكانات الفنية المتميزة ووعيه الفني وأفكاره المتقدمة، على الرغم من أن ظهوره كان في عصر الرواد والنجوم.

يعتبر الفنان القدير الملحن عبدالرحمن البعيجان بحق أحد أبرز أقطاب الأغنية الكويتية الحديثة. فحياته الغنائية والموسيقية، التي بدأت من عام ١٩٦٠ وحتى وفاته، كانت في عطاء ذي سلم مرتق إلى الأفضل، وكانت ثمرة هذه الاستمرارية في العطاء تقديم ألوان كثيرة ومختلفة من الألحان الشعبية وغيرها.

الذكرى الرابعة لرحيله

عبدالرحمن البعيجان قدّم للكويت أكثر من ٢٥٠ لحنا

صالح الغريب - الكويت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنان القدير عبدالرحمن البعيجان اسمه الكامل عبدالرحمن حمد عبدالرحمن البعيجان، وهو من مواليد الكويت في عام ١٩٣٩م - دروازة عبدالرزاق. وللفقيد ثلاثة من الأبناء يعملون في المجال الإعلامي، إذ اشتهر ابنه حمد، الملقب بالشارخ، بكتابة الأغنيات، بينما أكمل ابنه محمد مسيرة والده وصاغ ألحانا من الأغنيات لمطربي الجيل الجديد، وفضل ابنه مشاري العمل في مجال الإعداد التلفزيوني.

كانت طفولته منحصرة في إطار بيئة صغيرة، ومن خلال منزل العائلة المتواضع الذي عاش فيه، حيث مارس هواية سماع الأغاني من خلال مجموعة اسطوانات حجرية لمشاهير الغناء الكويتي والعربي والخليجي آنذاك، حيث تكونت السمات الأساسية لشخصيته الفنية الموسيقية الغنائية. ومن هنا كان لهذه الأغاني التراثية والألحان الشجية أثرها البالغ في تكوين موهبته ودفعه إلى عالم الغناء والموسيقى.

من المطربين العرب المشاهير الذين كان يستمع إلى اسطواناتهم الموسيقار محمد عبدالوهاب والفنانة الراحلة أسمهان وكذلك المطربة ليلى مراد... أما المطربون الذين كان يتابع انتاجهم في الكويت فهم أكثر من واحد، فهناك عبدالله فضالة وعبداللطيف الكويتي ومحمود الكويتي، وكذلك كان الفنان الراحل عبدالرحمن البعيجان يتابع أغاني عدد من المطربين في الخليج منهم محمد فارس وضاحي بن الوليد. ومن خلال سماعه لأغاني هذه المجموعة من المطربين وآخرين أصبحت لديه ثقافة موسيقية، ومع مرور الوقت، وخاصة في مرحلة الشباب، أخذ يرتبط ويتعلق بآلة العود وعشق رنين أوتاره.

انتقل الفنان عبدالرحمن البعيجان إلى منزل عائلته الجديد في منطقة كيفان حيث أصبحت الحياة فيها أكثر تقدما، وذلك بأن أخذ يعيش هذا الشاب في منزل حديث فيه

فرصة تنمية هوايته في حب الموسيقى وسماع آلة العود مع أمنيات بأن يصبح في يوم من الأيام عازفا جيدا مثل كبار الفنانين الذين تابعهم وسمع أغانيهم. ولم يتوقف عند هذا الحد بل اشترى عودا وأخذ يدندن عليه من دون معلم مع الحذر كل الحذر ألا يعرف أحد خاصة من أفراد عائلته بوجود عود لديه. وكان يتعامل مع هذا الوضع بشيء من الحذر إلا أمام الأصدقاء الذين كانوا يستمعون إليه في كل مرة يشاهدونه وهو يحتضن هذه الآلة الموسيقية العزيزة حيث كانوا يشجعونه على أن يستمر في التعاطي مع هذه الآلة وتقوية عزفه المنفرد، وكذلك عزفه الأغاني التراثية المشهورة آنذاك لكبار الفنانين. وأخذ الفنان عبدالرحمن البعيجان يتقدم يوما بعد يوم في عزفه حتى أصبحت موهبته الغنائية والموسيقية الجديدة تبرز وتتبلور أكثر فأكثر.

البداية الفنية

غالبية الفنانين في بداية الستينيات ليس لديهم إمكان تسجيل أعمالهم وتوصيلها إلى الجمهور، وعندما فتحت الإذاعة الكويتية أبوابها للفنانين للتسجيل مع فرقة موسيقية في استديوهاتها، وجد مجموعة من الفنانين الموهوبين الشباب آنذاك أمثال سعود الراشد وشادي الخليج وعوض دوخي وأحمد باقر وآخرين، وفعلا بدأت أغاني غالبيتهم تذاع ويتابعها الجمهور ويتحدث عنها الشارع الكويتي. ومن هنا قرر الفنان القدير عبدالرحمن البعيجان أن يجرب حظه كملحن ومؤلف أغان وسط هذه المجموعة من الرواد الفنانين، ولم يكن اندفاعه للمشاركة في تقديم أعمال غنائية صادرا عن فراغ بل من خلال ثقته بنفسه بعد أن درب نفسه كثيرا على العزف على آلة العود، حتى أصبحت لديه مهارات متميزة تعطيه القدرة على أن يقدم معزوفات لكبار الفنانين ومن تأليفه كذلك.

غنى له أكثر من فنانة وفنان عربي منهم التونسية الراحلة «عليه» في ١٩٧٦، والمغربية «غيتا» في ١٩٧٧ والمصري القدير «عبدالفتاح راشد» في العام ١٩٧٨

كانت بداية الفنان القدير عبدالرحمن البعيجان عام ١٩٦٠ من خلال أغنية من تأليفه وتلحينه بعنوان «خليني على بالك» حيث تقدم بها إلى لجنة الاستماع والنصوص بالاذاعة من غناء الفنان غازي العطار، ثم أغنية بعنوان «ليش تنسى الأيام» غناء الفنان مصطفى أحمد الذي كان يسمى آنذاك «فتى الكويت».

من أقوال عبدالرحمن البعيجان

- الأغنية الكويتية قد نشطت بصورة عامة في كل دول الخليج العربية، وإن بعض الفنانين الخليجيين اتخذوا من الفنانين الكويتيين قدوة لهم، ولهذا فإن الفترة التي كان فيها العطاء بالنسبة إلى الأغنية الكويتية أعطت الفرصة للأغنية الخليجية أن تلحق بها.

- الظروف السياسية والاجتماعية والحروب تلعب دورا مهما في الاقلال من الأغاني العاطفية ويستعاض عنها بالأغاني الوطنية والأناشيد الحماسية.

- قضية التراث من أهم القضايا التي يجب أن نعمل على أن تظل محتفظة بأصالتها فهي المعين الذي لا ينضب أبدا، كما أن التراث يعد أحد المراجع المهمة والأساسية للباحثين لأنه يعد بمنزلة الوثائق.

- هناك نسبة كبيرة من أغاني الأطفال لا تناسب الأطفال من حيث التفكير والاستيعاب، فالطفل له دنياه الخاصة، ومن ثم يجب أن تكون أغاني الأطفال مناسبة لهم تماما، وهذا يتطلب جهدا كبيرا، سواء من حيث الكلمات أو الألحان أو الأداء، فليس كل فنان قادرا على التعامل مع فنون الأطفال لأنها تحتاج إلى قدر كبير من الفهم والوعي والإلمام بأصول وقواعد علم النفس.

- الذي يؤكد نجاح الأغنية هو المستمع.

- كانت الأغنية الكويتية هي المنتشرة في المنطقة والمسيطرة على ذهن الناس.

- يرجع نجاح الأغاني الكويتية في تلك الفترة إلى مجموعة من الفنانين الكويتيين استعملوا «فورمات شعبية» وقاموا بتطويرها فتقبلها الناس بثوبها الجديد.

- في رأيي أنه إذا ما وصلت الأغنية الكويتية إلى المجال التجاري فإن ذلك يعني أنها وصلت إلى قمتها الفنية ونجاحها، ومعنى ذلك أن هذا العطاء يستحق التقدير، وانه استطاع أن يفرض نفسه.

- إن التعامل التجاري في مجال الأغنية الكويتية أثبت أن الفنان الكويتي أهل للثقة.

- الفن المتطور يتطلب تكلفة أكثر من الانتاج، بالإضافة إلى ذلك يحتاج إلى جهد من المستمع.

- الصوت النسائي أدى دوره في حدود إمكاناته.

- التطور هو شيء حتمي بالنسبة إلى الأغنية.

- فن السامري منتشر عندنا ومحبب للكل.

- التطوير هو الشيء المستمد من التراث الشعبي.

- آلة العود في اعتقادي ليست مفضلة للكويت والخليج فقط، بل هي مفضلة للعالم العربي كله، لأنها الآلة الوحيدة التي يمكن احتضانها، ويمكن أن تعبر عن الأحاسيس تعبيرا صادقا، ويمكن أيضا أن تعطي أي نغمة موجودة في الموسيقى سواء كانت موسيقى عالمية أو موسيقى شرقية.

بدايات حياته الفنية

في أول ألحانه التي سجلها الفنان عبدالرحمن البعيجان في استديو الموسيقى بإذاعة الكويت، وكان آنذاك لا يقرأ ولا يكتب النوتة، وجد نفسه في مأزق حيث نسي مقاطع من الأغنية مما اضطر إلى تلحين الأغنية من جديد في الوقت نفسه الذي كان يقوم بعمل البروفات.

في بداية الستينيات قدم الفنان القدير عبدالرحمن البعيجان الألحان لعدد من المطربين المعروفين والشباب آنذاك من هؤلاء أحمد عبدالكريم، وخليفة بدر، وعبدالكريم عبدالقادر، ومصطفى أحمد، وبعض هؤلاء المطربين ظهروا للمرة الأولى كمطربين في الإذاعة، وآخرين اشتهروا وانطلقوا نحو النجومية من خلال ألحانه الشجية، فكانت ألحانه سببا في أن الجمهور تعرف على إمكاناتهم التي استطاع الراحل «بوحمد» أن يختار الألحان المناسبة لأصواتهم. ومن هنا وصلوا إلى الجمهور الكويتي، ومن ثم تجاوزوا بعد ذلك الكويت إلى منطقة الخليج ومن ثم الوطن العربي.

في عام ١٩٦٥ لحّن الفنان الراحل عبدالرحمن البعيجان مجموعة من الأغنيات الرائعة التي أثبت فيها أنه ملحن مبدع. وفنان متميز في تعامله مع الكلمة، واختياراته النغمية الجديدة التي أبهرت المستمع والفنان، ومن هذه الأغنيات «تكون ظالم» التي كتب كلماتها الشاعر الغنائي محمد محروس وغناها الفنان المطرب الكبير عبدالكريم عبدالقادر، وأغنية «آه يابو الموجه» أيضا التي غناها الفنان المعتزل حسين جاسم. وتعتبر هاتان الأغنيتان من الأعمال التي كانت وراء بروزه كملحن متميز. ومما قاله في أغنية «يابو الموجه»:

آه يا غالي يابو الموجه
نسيت الحب وحقوقه
نسيت العهد والإيمان
وقلبي زايد بشوقه
آه يا غالي يا بو الموجه

لقد كانت مرحلة الستينيات من أهم المراحل التي أبرزت مكانة الأغنية الكويتية وانتشارها خارج نطاقها الإقليمي، ولقد كانت الأغنية الكويتية موجودة قبل هذه الفترة ولكن التطوير الذي حمل لواءه عدد من الملحنين والمؤلفين من أبناء هذا البلد جعلها مرحلة انتقالية ونقلة فنية للأغنية بأصوات عدد من الفنانين الموهوبين.

وكان لتواجد الفنان القدير عبدالرحمن البعيجان في الستينيات أثره في تقديم الأغاني الشعبية المطورة الخفيفة التي تعتمد الكلمة الجديدة. لقد أدرك عبدالرحمن البعيجان أن الموسيقى تعبير وتصوير وليست مجرد تطريب. من هنا جاءت ألحانه التي قدمها لانقة جميلة وحلوة ومميزة في عالم الأغنية الكويتية، فاستطاع أن يترك لنا تراثا غنائيا كبيرا حقق للأغنية الكويتية شهرة وانطلاقا عبر الأجواء العربية والخليجية.

يسجل للفنان عبدالرحمن البعيجان مجهوداته الكبيرة لتطويره الإيقاعات الشعبية في ألحانه مع الاحتفاظ بالطابع العربي الأصيل، ويظهر ذلك واضحا في أغنية تحمل عنوان «هب الهوى» من كلمات الشاعر منصور الخرقاوي وغناء المطرب صالح الحريبي ويقول فيها:

هب الهوى وناداني
نسمع حلو الألحان

يقول الفنان القدير الراحل عبدالرحمن البعيجان عن التطوير في الأغنية: «التطور هو شيء حتمي بالنسبة إلى الأغنية لا بد من أن تساير النهضة التي حدثت للكويت ككل، وهي تعتبر جزءا من هذه النهضة. والتطوير الذي حدث عندنا لا شك في أن فيه الشيء المقبول وفيه غير المقبول، وهذا الشيء طبيعي في أي نهضة حديثة.

لقد شارك الفنان القدير عبدالرحمن البعيجان في تطوير الألحان الغنائية الكويتية بشكل واضح وذلك من خلال جهوده وجهود زملائه الغنائية. لقد كان البعيجان حريصا على الاستماع والمتابعة للموسيقى العالمية من خلال الاسطوانات العربية والأجنبية القديمة والحديثة، وكان لهذا الذي اتبعه البعيجان وزملاؤه الأثر الكبير في مسيرة تطور الأغنية الكويتية، فأعطت ثمارها وجعلت الجمهور الكويتي والخليجي يتابع ويستمع للأغنية الكويتية من خلال الإذاعة والتلفزيون الذي كان في السابق يتابع الأغاني العربية فقط.

من ابرز أغانيه المطورة التي قدمها البعيجان أغنية «زوار»، من كلمات بدر بورسلي وغناء عبدالكريم عبدالقادر، ويقول في مطلعها:

زوار
تسالمنا
تعارفنا
شرحنا الشوق بس زوار
مادار
مثل هالحب
ياليله صيف
ياليله ضيف
أبد مادار

هناك الكثير من الفنانين الذين ظهروا على الساحة الغنائية في بدايات نهضة الأغنية الكويتية، كافحوا وصمدوا واستمروا لعدة سنوات. ولكن كل العناصر الفنية المثقفة والمتعلمة هي التي استطاعت أن تكون لها مشاركة إيجابية متميزة في مسيرة الفن الكويتي، وخصوصا تلك العناصر التي صقلت موهبتها بالدراسة الأكاديمية.

من هؤلاء الفنانين الكويتيين الملحن عبدالرحمن البعيجان. هذا الفنان تحققت له أفضل الفرص، خصوصا عندما تلقى دروسه العليا في المعهد العالي للموسيقى العربية بالقاهرة. في هذا المعهد درس ما يقارب من سبع سنوات، وأثناء إقامته بالقاهرة لم يتوقف عن ممارسة التلحين، بل لحن وسجل العديد من الأعمال الغنائية لمطربين مصريين، من هؤلاء: فايزة أحمد وسعاد محمد وفايدة كامل وشريفة فاضل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> ”الظروف السياسية والاجتماعية والحروب تلعب دورا مهما في الإقلال من الأغنيات العاطفية فيستعاض عنها بالأغاني الوطنية الحماسية والأناشيد“

واسماعيل شبانة.

دراسته العليا في القاهرة كانت وراء تعلمه أصول الموسيقى وأصول العزف على آلة العود التي أحبها وعشقها وتعلمها بنفسه. وكذلك تعلم القواعد الموسيقية الأخرى. وعندما اكتملت موهبته الفنية من خلال دراسته الأكاديمية، تشجع بعمل ألحان كبيرة. وفعلا قدم الألحان لعدد من كبار المطربين الكويتيين والعرب، وفي شتى المجالات العاطفية والوطنية وكذلك الدينية. وهذه الألحان تعتبر اليوم ثروة غنائية كويتية ورصيدا يستحق أن يقدم كنموذج للمستوى الذي ظهرت عليه الأغنية الكويتية خلال فترة الستينيات والسبعينيات. من تلك الأغاني التي قدمها عبدالرحمن البعيجان للمطربات العرب أغنية بعنوان «يا ترى احنا حبايب»، من كلمات الشيخ خليفة العبدالله الخليفة الصباح وغناء وردة الجزائرية تقول في مطلعها:

ادي احنا جينا نسأل الحلوين
يطمنونا عن هوانا فين
كنا صابرين كنا تايهين
ما عرفنا حتى م النهار ساعتين اثنين
بس قلنا نسأل الحلوين

كذلك غنى له أكثر من فنانة وفنان عربي من هؤلاء الفنانة التونسية المرحومة «عليه» التي غنت له في عام ١٩٧٦ أغنية «معقول يا قلبي»، وفي عام ١٩٧٧ غنت له المطربة غيتا المغربية أغنية بعنوان «أميمتي»، والأغنيتان من كلمات الشيخ خليفة العبدالله الخليفة، وفي عام ١٩٧٨ غنى له الفنان المصري القدير عبدالفتاح راشد أغنيتين الأولى «السلامة يا حبيبي»، من كلمات عبدالعزيز سلام، والثانية بعنوان «باغير عليك»، من كلمات حامد الأطمس ويقول فيها:

ياللي انت قلبي يميل إليك
من كثر حبي باغير عليك

لقد أضاف الفنان القدير عبدالرحمن البعيجان إلى الأغنية الكويتية إيقاعا خاصا تميز به، مزج من خلاله الألحان العربية الأصيلة الشرقية للشخصية الشعبية، وبهذا يكون قد عمل عن طريق ألحانه على توحيد الأغنية الشعبية المحلية بأسلوبه العصري الأكاديمي وتقديمها بشكل متطور، بعيدا كل البعد عن الابتذال، خصوصا تلك الأغاني التي غناها الفنان القدير عبدالكريم عبدالقادر، منها أغنية «جاني يتشكى»، وهي من كلمات يوسف ناصر ومطلعها يقول:

جاني يتشكى وأنا اللي من هواه أشكي
حبس كلامي حبيب وما عرفت أحكي
أمني سر المحبة وخبرني بللي يحبه ما يدري
تضحك عيوني والفؤاد يبكي

وأغنية «اللي يعزنا»، وهي من كلمات يوسف ناصر وغناء عبدالكريم عبدالقادر ومطلعها يقول:

اللي يعزنا بالعيون انشيله

وحق علينا كل يوم نمشيله
واللي يتصدد
ما علينا منه
مهما يتبعد
شوفته ما تهمنا
ومن يدني خطوه
خطوتين ند نيله

وأغنية «عزيز وغالي» من تأليف خليفة العبدالله ويقول فيها:

عزيز وغالي مهما المسافة أبعدتنا
عزيز وغالي
إن كنت سالي لا تنسى لحظة جمعتنا
يا اغلى غالي
لو طال بيننا البعاد
ماضنتي تنسى الوداد
خيرت الشوق بجبيبك
مهما تبعد عن حبيبك

وكذلك أغنية «ليل السهارى» التي كتبها الشاعر الغنائي الراحل خليفة العبدالله الخليفة الصباح. وهذه الأغنيات كانت وراء شهرة الفنان عبدالكريم عبدالقادر وسببا أساسيا لمعرفة جمهور الكويت به، ومن ثم كانت وراء اعتلائه سلم الشهرة والمجد أوصلته إلى دول مجلس التعاون الخليجي وإلى جميع الدول العربية.

من خلال الألحان الخالدة التي قدمها الفنان القدير عبدالرحمن البعيجان للمطربين الكويتيين في الساحة الغنائية ظهر عدد من الفنانين الذين أثبتوا وجودهم وأبرزوا شخصياتهم الغنائية بحيث أصبح هؤلاء الفنانون بصمات غنائية بارزة ومحببة للجمهور الذي أخذ يردد أغانيهم، ومازالت هذه الأعمال الغنائية الجميلة تذاع حتى الآن في الإذاعة الكويتية وتعرض في البرامج الوثائقية وتحقق وجودا على الساحة الفنية، وأصبحت بذلك علامة مضيئة في تاريخ الأغنية الكويتية الحديثة.

من هؤلاء المطربين الذين كان وراء شهرتهم وتألقهم: عبدالكريم عبدالقادر، ويحيى أحمد والفنان الراحل عوض دوخي وصالح الحريبي ومصطفى أحمد وحسين جاسم وغازي العطار وخليفة البدر وغريد الشاطئ وأحمد عبدالكريم وفرج الفرج وعبدالمحسن المهنا ومبارك المعتوق، وفيصل عبدالله وعباس البدري ومحمد الويس الذي غنى له مونولوجا جميلا ناجحا مازال حتى الآن يذاع قال فيه:

يا طوير هندي عندك ما عندي
عندك سيارة فيها الخسارة
يا طوير هندي عندك ما عندي
دوبي أنا دوبي يا ناس
أشيل وأحط فيها
خذت ما في جيوبي
وهم ما يكفيها
دوبي أنا أحط فيها

مقطوعات موسيقية

لم يقتصر دور الفنان القدير عبدالرحمن البعيجان على تلحين الأغاني العاطفية والدينية والوطنية بل تجاوز ذلك إلى تلحين مقطوعات موسيقية عديدة. ففي مارس ١٩٧٦ سُجلت مقطوعة موسيقية له. وفي مارس ١٩٨١ سجل مقطوعة موسيقية بعنوان «فرحة»، استخدم فيها الآلات الوترية المنفردة، وسجل كذلك مقطوعة موسيقية بعنوان «دلال»، ومقطوعة «العودة»، استخدم فيها الكمان والأورج. في مجال الدراما الإذاعية لحن مقدمة موسيقية للبرنامج الإذاعي «صور شعبية»، الذي يحتوي على تقديم ٣٠ حكاية درامية اجتماعية من البيئة كتبها هشام الحسيان وأخرجها أحمد مساعد وقدمتها فوزية السعد، كما قدم موسيقى تصويرية لمسلسل ديني لشهر رمضان من ٣٠ حلقة إذاعية بعنوان «أم أيمن» كتبه ظافر الصابوني ومن بطولة أحمد سالم وسامية محمد وغانم الصالح، وإخراج عبدالأمير التركي.

أما في الأعمال الدرامية التلفزيونية فقدم في عام ١٩٧٩ ستة الحان لمسلسل «أصوات للحب»، من إخراج حسين الصالح الدوسري بصوت شهرزاد وياسمين الخيام وعلية التونسية وليلى جمال، وفي عام ١٩٨٠ قدم ١٥ لحنا لمسلسل بعنوان «درس خصوصي»، من بطولة عبدالحسين عبدالرضا وإخراج حمدي فريد. وفي مارس ١٩٧٦ لحن مقدمة لمسلسل «رحلة العمر» من تأليف فواز الشعار وإعداد عبدالرحمن الضويحي وإخراج فؤاد الشطي، وبطولة إبراهيم الصلال وغانم الصالح وكاظم القلاف، وعائشة إبراهيم.

تعاون الراحل عبدالرحمن البعيجان خلال مسيرته الغنائية مع عدد كبير من شعراء الأغنية، ولكن هناك ثلاثة شعراء هم أكثر الذين تعاونوا معه وهم: خليفة العبدالله الخليفة ويوسف ناصر ومحمد محروس. ومن شعراء الأغنية الذين تعاون معهم كذلك: منصور الخرقاوي وعلي الربعي وعبدالخضر عباس وناشي الحربي وجاسم شهاب وحبيب فاضل وعبدالعزيز سلام وسالم ثاني ومحمد الفايز ومحمد عبدالله القولي وسلطان عبدالله السلطان الذي سجل من كلماته أغنية وطنية بعنوان «يمين الله»، غناء عوض دوخي يقول في مطلعها:

يمين الله على أني
أصون ابلادي
وكل ما تطلبه مني
وحتى الروح أنا أفديها

وقد أخذت الأغنية الوطنية حيزا كبيرا ومميزا في أعمال الملحن عبدالرحمن البعيجان ومن أبرزها أغنية «يا كويتنا يا حبيبة»، التي غناها المطرب يحيى أحمد، وهي من كلمات محمد محروس ويقول فيها:

يا كويتنا يا حبيبه
يعل يدوم خيرك
وقدومي فرحانه
يا أرضنا الطيبه
من عندنا غيرك
في حضنه يرعانا

كما غنى له الفنان القدير عبدالكريم عبدالقادر مجموعة من الأغنيات الوطنية، من هذه الأغنيات «وجاء الدور للمدفع»، من كلمات الشاعر علي الربيعي، وأغنية «تسلم لنا الكويت»، من كلمات خليفة العبدالله الخليفة مع المؤلف والمطرب أنفسهما. كما قدم الثلاثة أغنية رائعة مازال الجمهور يطرب بها حتى الآن كلما أذيعت ألا وهي أغنية بعنوان «نعم نحبك نعم» التي تقول في مقدمتها:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"يعتبر من أوائل الفنانين الملحنين الكويتيين الذين أدخلوا الآلات الموسيقية الغربية، ومن أوائل الملحنين الذين أدخلوا على الأغنية الكويتية المقدمة الموسيقية الطويلة"

الأطفال: نعم نحبك نعم... ياللي انتي فيك النعم
يحميك لنا الله ويصونك
المجموعة: ويديم عليك النعم
المطرب: نعم نحبك
المجموعة والأطفال: نعم

وفي عام ١٩٧٨ جرى تسجيل أغنية وطنية غناها المطرب مبارك المعتوق من كلمات محمد محروس بعنوان «نداء الوطن» عن التجنيد، وتعتبر هذه الأغنية أول تعاون بين الملحن عبدالرحمن البعيجان والمعتوق يقول مطلعها:

يا الله الوطن نادانا
يدعونا للتجنيد
ياما وياما عطانا
يعله خيره يزيد

ومن آخر أعماله الغنائية الوطنية أغنية بعنوان «سلامات يا بومبارك» مشاركة بالفرحة التي عمت الكويت عام ١٩٨٥ بمناسبة سلامة صاحب السمو أمير البلاد المفدى الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح من الحادث الغادر. سجل المطرب مصطفى أحمد هذه الأغنية حبا وولاء للوالد القائد كتب كلماتها الشاعر خليفة العبدالله الخليفة يقول في مطلعها:

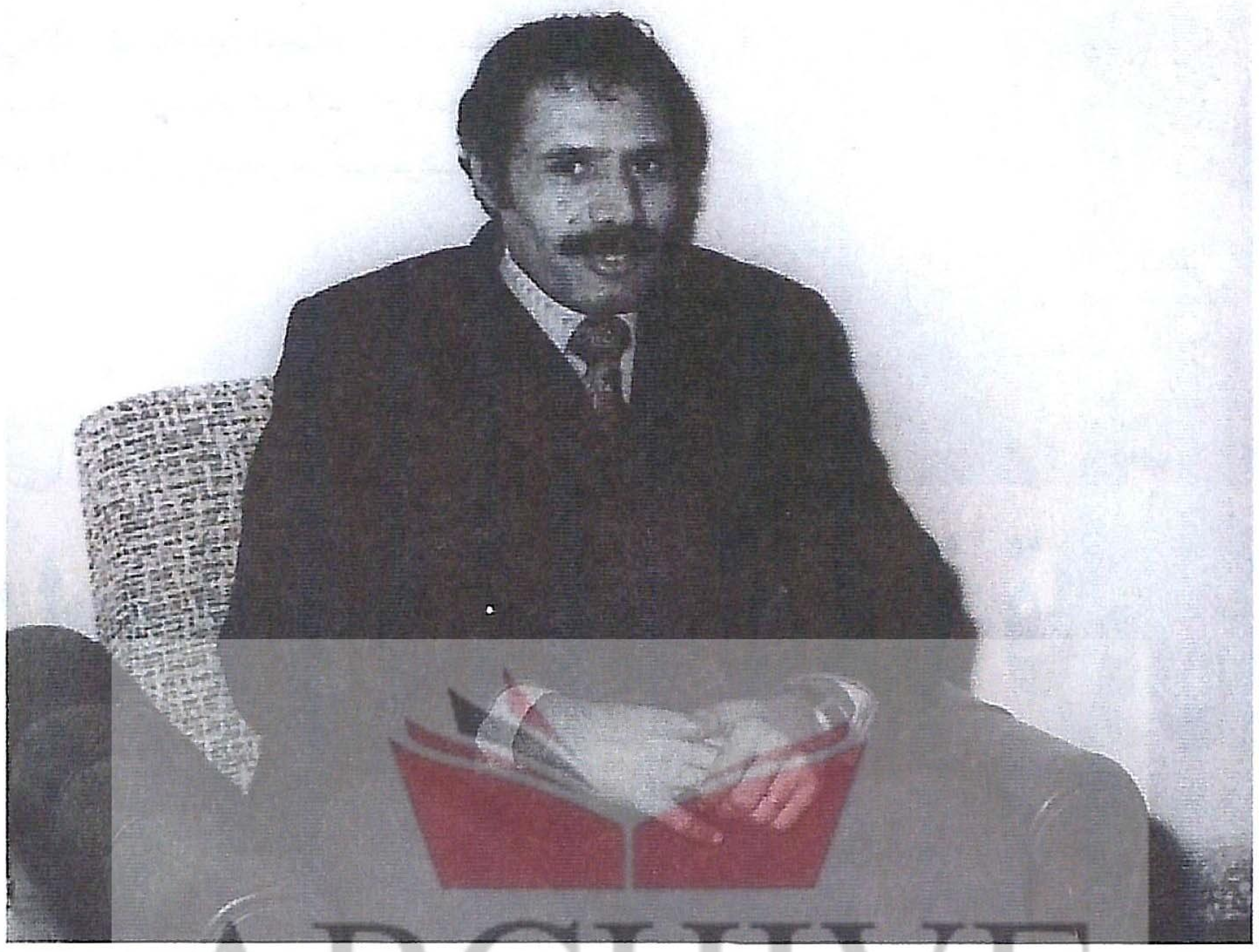
سلامات يا بومبارك سلامات
خطاك السو يا الغالي علينا
حماك الله من كل شر وخلاك
وعشت لشعبك تقود السفينة

يعتبر الفنان عبدالرحمن البعيجان من أوائل الفنانين الملحنين الكويتيين الذين ادخلوا الآلات الموسيقية الغربية، ومن أوائل الملحنين الذين ادخلوا على الأغنية الكويتية المقدمة الموسيقية الطويلة.

كما يعتبر البعيجان أول فنان كويتي يقدم الأوبريت الغنائي، ففي الستينيات لحن لمجموعة من الفنانين أوبريتا غنائيا يحمل اسم «اسكتش البحار»، من كلمات الشاعر يوسف ناصر وغناء الفنان الشعبي راشد الجيماز وغريد الشاطئ ويحيى أحمد وحورية سامي، بالاشتراك مع المجموعة، ويعتبر هذا العمل من الأعمال الغنائية المتميزة التي تسجل في مسيرة الفنان القدير عبدالرحمن البعيجان نظرا إلى الامكانات الفنية الموسيقية الكبيرة التي يحتاجها الأوبريت الغنائي.

وفي السبعينيات قدم البعيجان اسكتش «الزواج والعزوبية» سُجل في استديو إذاعة الكويت، ومن ثم جرى تصويره تلفزيونيا. وقد شارك فيه المونولوجست أحمد العامر والممثل إبراهيم الصولة، وكتب كلماته الشاعر الغنائي يوسف ناصر.

إن مثل هذه الأعمال الغنائية الرائعة تظل خالدة وإن كانت لا تذاع إلا في مناسبات معينة، فهي تاريخ بحد ذاته وكنز يستفيد منه جيل اليوم وجيل الغد، ولأنه كان فنانا موهوبا واثقا تماما من موهبته وامكاناته



فقد استطاع الفنان القدير عبدالرحمن البعيجان أن يفرض اسمه على الساحة الموسيقية الكويتية والعربية منذ بداية الستينيات إلى أكثر من ربع قرن، ويعطي للموسيقى الكويتية بريقها وهيبتها.

وفاته

في الثاني من يونيو عام ٢٠٠٠ فقدت الساحة الغنائية الكويتية الفنان القدير الملحن عبدالرحمن البعيجان عن عمر يناهز ٦١ عاما أحد أبرز رواد الأغنية الكويتية المطورة بعد معاناة طويلة مع المرض، قدم خلال حياته الفنية الطويلة عددا كبيرا من الألحان الغنائية الرائعة التي تعتبر بحق ثروة غنائية ومكسبا للمكتبة الغنائية الكويتية والخليجية.

وقدم الفنان البعيجان خلال مسيرته الفنية للحركة الغنائية في الكويت عددا كبيرا من المطربين والمطربات ودربهم من خلال الحانه على الكثير من فنون الإلقاء والأداء الغنائي حتى أثبتوا وجودهم وأبرزوا شخصياتهم الفنية خلال سنوات الحانه.

وبجهود هذا الموسيقار الأصيل بدأ عهد جديد في تاريخ الأغنية الكويتية من خلال دوره الرائد الذي كان وراء النهوض بها، حيث طورها وصنع لها مدرسة جديدة في التلحين الغنائي، ولهذا أثبت وجوده وحقق لنفسه مكانة متميزة عند جمهوره الذي أعجب بأعماله الغنائية الرائعة، التي أصبحت الحانه علامة مضيئة وبصمة فنية بارزة.

ورغم أيام المرض التي أرهقته في الفترة الأخيرة، فإنه، رحمة الله عليه، ظل وفيا لأصدقائه، يتواصل معهم، وإن فضل الابتعاد عن العمل الفني والحضور الإعلامي، وهو أمر ظل يميز مشواره.

ونحن نتذكر هذا الفنان القدير عبدالرحمن البعيجان نجد أننا مازلنا بحاجة ماسة إلى أن نقف وقفة حقيقية من أجل دراسة الآثار المهمة التي قدمها الفنان عبدالرحمن البعيجان، حيث يعتبر ظاهرة لحنية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى. لقد حققت الحانه وجودا متميزا عند المستمع الكويتي والخليجي في الستينيات والسبعينيات، وجاءت لافتة، وغريبة على أسماع الجمهور، مما جعل هذا الجهد المتمثل في تقديم الألحان المتميزة يأخذ حيزه في مسيرة تطوير الأغنية الكويتية وانتشارها خارج نطاقها الإقليمي.

لقد كان الفنان عبدالرحمن البعيجان بحق أحد أبرز فرسان الأغنية العاطفية والوطنية، ليس في الكويت فحسب بل تجاوزها إلى المنطقة الخليجية كلها. نعم انتقلت الحانه إلى كل مكان تحمل سحر الجملة الموسيقية وعذوبة الأنغام واختياراته الإيقاعية الجميلة. اشتهر وأشهر الأغنية الكويتية من خلال حناجر النجوم والمواهب الغنائية الجديدة.

قالوا عنه

يوسف المهنا: كان رمز الجيل، أثرى الأغنية الكويتية، وساهم في وضع الكثير من المعطيات الفنية التي سار عليها الكثيرون، باحث حقيقي في خصوصيات الأغنية الكويتية، يمتلك لغة موسيقية ذات بصمة واضحة، كما أن مساهماته لا تنتهي عند هذا الحد، فقد اكتشف عددا من الأصوات المهمة، التي أثرت الأغنية الكويتية والعربية، إضافة إلى جهده الدؤوب على مستوى العمل في جمعية الفنانين، وغيرها من المجالات الفنية التي راحت يوما بعد آخر، تعمق حضور ومكانة الأغنية الكويتية.

- مبارك الحديبي: فقدنا الفنان والإنسان عبدالرحمن البعيجان بكل حسرة وألم، ورحيله كان مفاجأة كبرى وصدمة لكل الفنانين وخسارة لا تعوض للساحة الفنية، فهو يعتبر أحد مؤسسي الأغنية الكويتية الحديثة، أثرى الفن الخليجي والكويتي بالعديد من الأعمال الناجحة.

- سليمان الملا: الكويت فقدت رمزا وعلامة ذات بصمة وتأثير على الأغنية الكويتية وما وصلت إليه من مستوى ومرتبة عالية، فكان سفيرا للأغنية عبر الحانه التي غزت الخليج وأغنياته التي لا يزال نجاحها يصدح في الساحة الغنائية، ولقد تخرج على يديه الكثير من الطاقات بفضل أسلوبه وإحساسه اللحني والجمل الراقية.

بدر بورسلي: الفنان عبدالرحمن البعيجان، رحمه الله، من أهم ملحني الأغنية الكويتية، بالإضافة إلى أنه كاتب غنائي مميز، وهو صاحب فضل علي، وذلك لوقوفه بجانبي والأخذ بيدي وتوجيهي لكي أسلك الدرب الصحيح في الساحة الفنية، وأقول إن عبدالرحمن البعيجان فنان لن يتكرر.

- غنام الديكان: وفاة عبدالرحمن البعيجان، خسارة كبيرة للساحة الفنية الكويتية، فقد كان فنانا متميزا بألحانه الجميلة بجانب تأليفه لكلمات الأغاني أيضا. وكان له دور في تنويع الألحان في الغناء العربي، وصاغ أحلى الأغاني الخفيفة التي تمثل إليها الناس مثل «توني عرفتك زين»، و«يابو الموجه»، وغيرهما من الأعمال التي ستبقى خالدة في ذاكرة الفن.

- د. بندر عبيد: الفنان الكبير عبدالرحمن البعيجان كان أحد أعلام الأغنية الكويتية ومن الذين ساهموا في تطويرها وانتشارها عربيا... وكانت الحانه تتميز بالخصوصية الشديدة، بالإضافة إلى حرصه على استخدام الإيقاعات الكويتية الأصيلة المستوحاة من تراثنا الأصيل.

- صالح الحريبي: كان عبدالرحمن البعيجان فنانا مبدعا عظيما خلوقا ضحوكا، منصفا بين الفنانين وخصوصا عندما تولى رئاسة قسم الموسيقى بالإذاعة، كما أنه متميز بأعماله التي لن تنسى وستظل محفورة في التاريخ الفني الكويتي.

- أنور عبدالله: عبدالرحمن البعيجان لم يكن علما من أعلام الفن في الكويت فحسب بل في الخليج والوطن العربي كله، وبوفاته تكون الكويت قد خسرت أحد أعمدتها الفنية.

- د. حمد العباد: الفقيد عبدالرحمن البعيجان يعتبر علما من أعلام الموسيقى في دولة الكويت وصاحب مدرسة. كون نفسه من خلال المثابرة والدراسة والاجتهاد، كما كان ركيزة أساسية للأغنية الكويتية الحديثة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعتبر تراث الموسيقى الأندلسية أحد أبرز مظاهر الحضارة المغربية لارتباطه بالحياة الاجتماعية للشعب المغربي في جميع أعياده الدينية والوطنية، وأفراحه ومسراته الخاصة والعامة، إلا أن الملاحظ ونحن نودع قرنا ونستقبل آخر جديدا، التراجع الكبير لهذا التراث الخالد. هذا المعطى يستوجب العمل على تنويط كامل للموسيقى الأندلسية برواية الموسيقي المغربي الفذ المرحوم عبدالكريم الرايس، وإعداد موقع لهذا التراث على شبكة الإنترنت، وتصحيح وتنقيح هذا التراث وفق الأسس العلمية والأدبية والفنية، والمساهمة في دعم التعريف بهذا التراث في أوساط الشباب والجمعيات الهاوية. هذه الأهداف وغيرها كلها نبيلة، ولكن هل هذا يكفي ليسترجع هذا التراث سابق عهده ومكانته المتميزة؟ قمنا برصد واقع الموسيقى الأندلسية بين المحافظة والتطوير، وحاجتها إلى المراجعة العميقة من خلال جلسة مع الأستاذ عبدالفتاح بنموسى، باحث في الموسيقى والتراث، عازف على آلة الكمان ورئيس مجموعة بعث الموسيقى الأندلسية بفاس:

الفنان عبدالفتاح بنموسى:

الموسيقى الأندلسية تراث جاوز ثمانية قرون

عبدالرحيم خالد - المغرب

هل أخذت فعلا مسألة تحديث منظور المحافظة على التراث الأندلسي وتقوية انجازاته، توثيقا وتسجيلا وتنويطا، ما تستحقه من أهمية لما لها من دور فعال في الحفاظ على التراث؟

الأستاذ عبدالفتاح بنموسى: «الموسيقى الأندلسية هي لحظة جمالية كان يعيشها الشعب المغربي، والذي كان يزكي هذه اللحظة الجمالية ويدعمها ويحفزها هو الثقافة الموسيقية التي كانت منتشرة بين اهالي مدينة فاس أو المدن العتيقة التي كانت تحافظ على التراث، بحيث لا تجد منزلا في هذه المدن العتيقة إلا ووجدت مغربيا يحفظ عن ظهر قلب مجموعة من ميازين وأشعار وطبوع الموسيقى الأندلسية. هذا الجو المتميز للثقافة الموسيقية كان يساعد على تواجدها وعلى صمودها في وجه الزمان، وفي الوقت نفسه كان حافزا للموسيقيين ولرؤساء الأجواق على التنافس الشريف وعلى الحفظ المتقن وعلى الأداء الجميل، والحفاظ على تعبير كل مدرسة في المغرب. فكان أهل فاس يحافظون على أسلوب المدرسة المحافظة بفاس، وكانت هناك مدارس تعبيرية أخرى كمدرسة الوكيلي التي تتميز بطريقة التعبير الأوركسترالي. وكذلك طريقة محمد بن العربي التمسماني، وهي كذلك طريقة التعبير الأوركسترالي، وكانت هناك مجموعة من هواة الموسيقى الأندلسية تحرص على ألا يضيع من التراث توشية أو صنعة أو ميزان. بالإضافة إلى ذلك، كان هناك معهد موسيقي يتوفر آنذاك على مجموعة من الأساتذة الأكفاء أمثال محمد بن عبدالسلام البريهي (١٨٦٠-١٩٤٥)، والفقيه محمد المطيري، والمعلم الكريش وعدد من الأساتذة الأكفاء ساعدوا من الناحية العلمية على التمكن من الصنعة والميزان والنوبة الأندلسية.

ولتطوير الموسيقى الأندلسية، نجد عدة نظريات: هل هو تطوير في الأداء؟ هل هو تطوير بمعنى إبداع جديد في التراث؟ هل يعني تقديم هذا التراث إلى الغرب في حلة بهية كي يفهمه ببساطة؟ في نظري التراث يجب المحافظة عليه، لأن هذا التراث له ما يفوق ثمانية قرون، وللمحافظة عليه يجب أداؤه بطريقة تناسب هذا التراث. يبقى مجال المغاربة العلمي هو الذي يمكن البحث فيه، وذلك لوضع القواعد النظرية الأساسية التي من خلالها يمكن للدارس أو الباحث أن يطل على هذا التراث بكل بساطة وبكل سهولة. هناك من ينظر إلى التطوير على أساس أنه إدخال آلات جديدة غير الآلات الوترية المعروفة كإدخال الساكسوفون أو إحدى آلات النفخ. وهناك من ينظر إلى أداء الموسيقى الأندلسية بأداء أوركسترالي كمولاي أحمد الوكيلي على رأس جوق الإذاعة الوطنية. وعلى رغم أنه يدخل آلات جديدة للنفخ وآلات وترية جديدة كالهارب مثلا (LA HARPE)، إلا أنه يخلق حوارا موسيقيا للآلات عند الأجوبة عن الصنعة أو أداء توشية أو بغية معينة، فمولاي أحمد الوكيلي قدم لنا التراث بطريقة أخرى وبأسلوب آخر له رؤيته ومكانته واعتباره، محافظا على الأداء الجماعي غناء وعزفا وعلى وترية الأداء على رغم إدخال آلات لم يعرفها الجوق التقليدي.

إن هذا التراث يمكن أن يسترجع نظارته وجماليته، ويجب أن تخلق له الجو المناسب من ناحية نشر الثقافة الموسيقية وتنقيتها من جميع الشوائب التي تشوبها، ولذلك يجب إقامة النظرية العامة كما ألح عليها دائما للموسيقى الأندلسية «الآلة»، وذلك لتوضيح جميع مصطلحات النوبة الأندلسية. فهناك من الناس من لا يفهم معنى البغية ومعنى التوشية والميزان والصنعة، فكيف به أن يفهم النوبة في حركيتها، إذ النوبة تعتبر أضخم عمل موسيقي وغنائي في التراث الموسيقي المغربي بل والعالمي. إن إعداد هذه النظرية ضروري، وكي ندعم هذا التراث يجب خلق الجانب الأكاديمي، أي خلق شعبة داخل كلية الآداب لعلم الموسيقى يكون دورها هو الاهتمام بهذا التراث الموسيقي والغنائي وبجميع الجوانب الأدبية والشعرية والموسيقية والتاريخية المتعلقة بهذا التراث. كذلك يجب الاهتمام بطرق الأداء في الغناء، مثلا على غرار أهل النحو الذين كانوا يعلمون الناس مخارج الحروف العربية، بالإضافة إلى ذلك يجب أن يكون من بين المواد عروض الشعر لأنه مهم بالنسبة للموسيقى، وعروض الشعر له صلة وثيقة بعلم الإيقاع، ولهذا يجب إقامة شعبة بكلية الآداب تتعلق بعلم الموسيقى، وذلك لتدعيم هذا التراث من الناحية الأكاديمية. من ناحية أخرى يجب تنظيم الأجواق بالطريقة العلمية الواجبة لضرورة المحافظة على هذا التراث على غرار ما هو موجود في أوروبا وغيرها، فالجوق يتكون من عدد من العناصر الواجبة لكي يكون من الناحية الموسيقية متكاملا.

وبالنسبة إلى تنويط الموسيقى الأندلسية، أطرح السؤال: هل يجب تنويط الموسيقى الأندلسية قبل التنظير لها، أم يجب التنظير للموسيقى الأندلسية قبل تنويطها؟ في الحقيقة إن أعمال التنويط التي أقيمت هي أعمال جليلة جدا، وكانت تكون جليلة أكثر، لو كانت هناك نظرية عامة قبل عملية التنويط، الملاحظ أن تنويط الموسيقى الأندلسية لحد الآن، يعرف تنويط نوبة رصد الديل والعشاق ورمل الماية على يد الأستاذ يونس الشامي، وتنويط بغيات وتوشيات الموسيقى الأندلسية بواسطة الأستاذ بناني الذي نوطها عن طريق أكاديمية المملكة المغربية. هذه الأعمال كلها، الملاحظ أن أهمها هو للأستاذ يونس الشامي لأنه نوط ثلاث نوبات على التوالي، إلا أنه انصب على ذاكرة الراوي ولم ينصب على الراوي باعتباره أسلوبا تعبيريا معينا. ولو أخذ المنوط اعتبار هذه الشخصية التي تمثل اتجاها تعبيريا معينا، لكان هذا التنويط أكثر غنى، لأنه سيأخذ بعين الاعتبار أساليب التعبير وتدخل الآلات، وكذلك المنشد، بحيث سيستعمل جميع كفاءاته العلمية في هذا العمل. أتمنى أن يأخذ التنويط مستقبلا في اعتباره تنشيط ذاكرة الراوي باعتباره أسلوبا تعبيريا معينا.

لقد حافظ السلف الصالح على هذا التراث المغربي الأصيل وعلى مكوناته البنائية بفضل التلقين الشفوي وقواعد التبليغ الصارمة، مما ضمن الاستمرار والبقاء للإطار العام النغمي والإيقاعي في أشعار وطبوع هذا التراث. هل نحن واعون بجسامة هذه المسؤولية؟

عبدالفتاح بنموسى: الوعي بهذه المسؤولية موجود نظرا إلى الاتجاه التجاري الذي يمارسه البعض ضد هذه الموسيقى الأندلسية وجعلها أداة للمتاجرة وليس أداة للتربية الجمالية. وهذا الخط يذهب بهذا التراث إلى الاندثار وإلى عدم المحافظة على أساليب التعبير التي ظلت متواترة، بالإضافة إلى أنه بعد وفاة العديد من أقطاب الموسيقى الأندلسية تراجع التعليم الموسيقي تراجعا كبيرا بحيث إن مردوديته اصبحت ضعيفة.

هناك إجماع كبير على ضرورة بعث الحياة من جديد في أشعار وطبوع الموسيقى الأندلسية باعتبارها تراثا إنسانيا خالدا، فهل جميع مكونات المجتمع المدني مؤهلة لذلك من شيوخ وحفاظ وعشاق هذا التراث وشباب وجمعيات هاوية؟

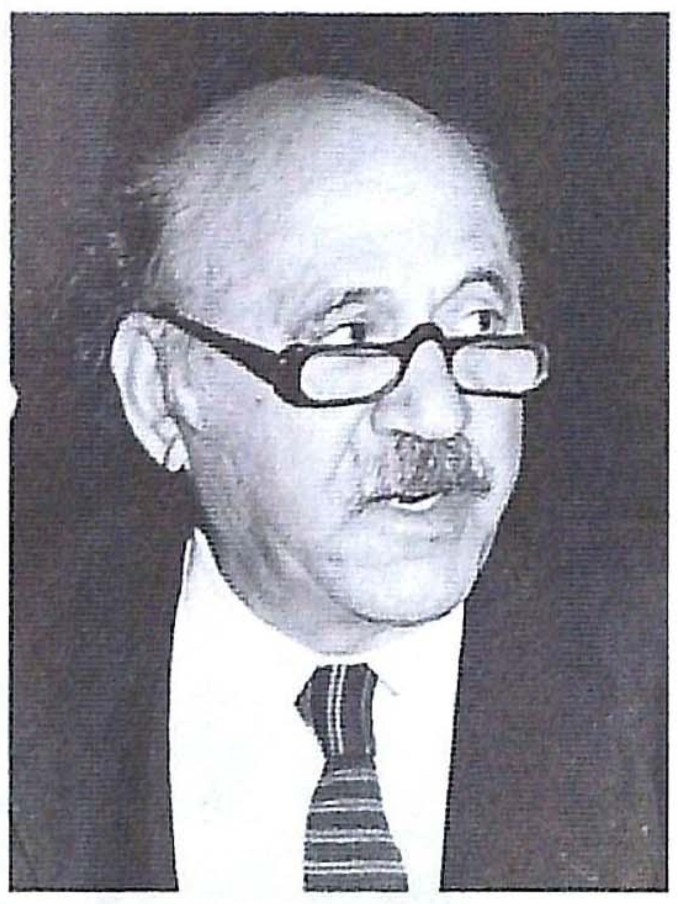
عبدالفتاح بنموسى: أظن أن كل مواطن مغربي يعتبر هذه الموسيقى جزءا من شخصيته المغربية ومن هويته، ومن هدف كل مغربي أن يكون هذا التراث في أسمى اعتبار، وأظن أن جميع الجمعيات الهاوية مستعدة لهذا العمل، وتلاحظ أن في هذه السنوات الأخيرة قامت مجموعة من الجمعيات بأعمال جادة تمثلت في إظهار العديد من الأجواق وعزف العديد من الميازين وانشطة مهمة جدا وموازية، ولو تخللها النشاط النظري، لكانت عملية متكافئة ومتكاملة. في الوقت نفسه أظن أن كل الطاقات مستعدة لهذا العمل ولا ينقصها سوى الحافز والتشجيع، نظرا إلى أن إقامة حفل موسيقي أندلسي لفائدة الهواة تكلف الكثير ماديا ومعنويا. ومن ناحية أخرى هذا المجهود الذي تبذله جمعياتنا، يجب ألا يضيع سدى، بحيث يجب أن يسجل على أقراص الليزر، ويسجل كذلك للتلفزيون ويحافظ عليه، وهذه طرق لتشجيع هذا التراث وخلق حافز للمحافظة عليه ◆

ولد محمد صالح مكية عام ١٩١٤ في بغداد، وحصل على شهادة الدكتوراه في التخطيط الحضري من جامعة كمبريدج في إنجلترا عام ١٩٤٦، غادر العراق عام ١٩٦٨، وتجول في دول عربية عدة إلى أن استقر في لندن، وأسس هناك مكتبا للاستشارات المعمارية، قدم من خلاله عشرات المشاريع المهمة، منها: مسجد الخلفاء في بغداد، جامعة الكوفة، مسجد الدولة الكبير في الكويت، مجمع المحاكم في الرياض. «الفنون» تحتفل بذكرى ميلاده التسعين، وتقدم قراءة لفلسفته المعمارية وحوارا أجري معه في لندن.

د. خالد السلطاني - هولندا

«الفنون» تحتفي بذكرى ميلاده التسعين

محمد صالح مكية رائد المعمار العراقي



ولد مكية بمحلة «صبابيغ الآل»، المحلة البغدادية الأصيلة، التي اعتبرها الشخصية الوطنية والثقافية عبداللطيف الشواف، في كتابه «شخصيات نافذة»، من المحلات القليلة الباقية التي رجح أصل سكانها، بأنهم أسلاف «بغداد العباسية»، ذلك لأنها مع تخومها ظلت، لقرون عديدة، بمنأى عن هموم وآمال وتبجحات سكنة «جديد حسن باشا» - مقر الولاة في بغداد العثمانية، كما أنها لم تطلها نوبات الغضب المتعددة التي كان ينزلها الولاة/ الحكام باستمرار على تلك المحلات القريبة من مكان سكناهم وعملهم، العاجة بمناخات الدسائس والمؤامرات والمكائد التي لا تنقطع.

أنهى محمد مكية تعليمه المعماري في إنجلترا في «ليفربول» - مدينة المعماريين العراقيين الرواد، الذين تأهل أكثريتهم في مدرستها المعمارية، وحصلوا منها على شهادات التخرج المهنية، أمثال أحمد مختار إبراهيم، وحازم نامق، وجعفر علاوي، وعبدالله إحسان كامل، ومدحت علي مظلوم وغيرهم، كما أنهى «مكية» دراسته العليا الدكتوراه من «كينجس كولوج Kings College» في كمبريدج عام ١٩٤٦.

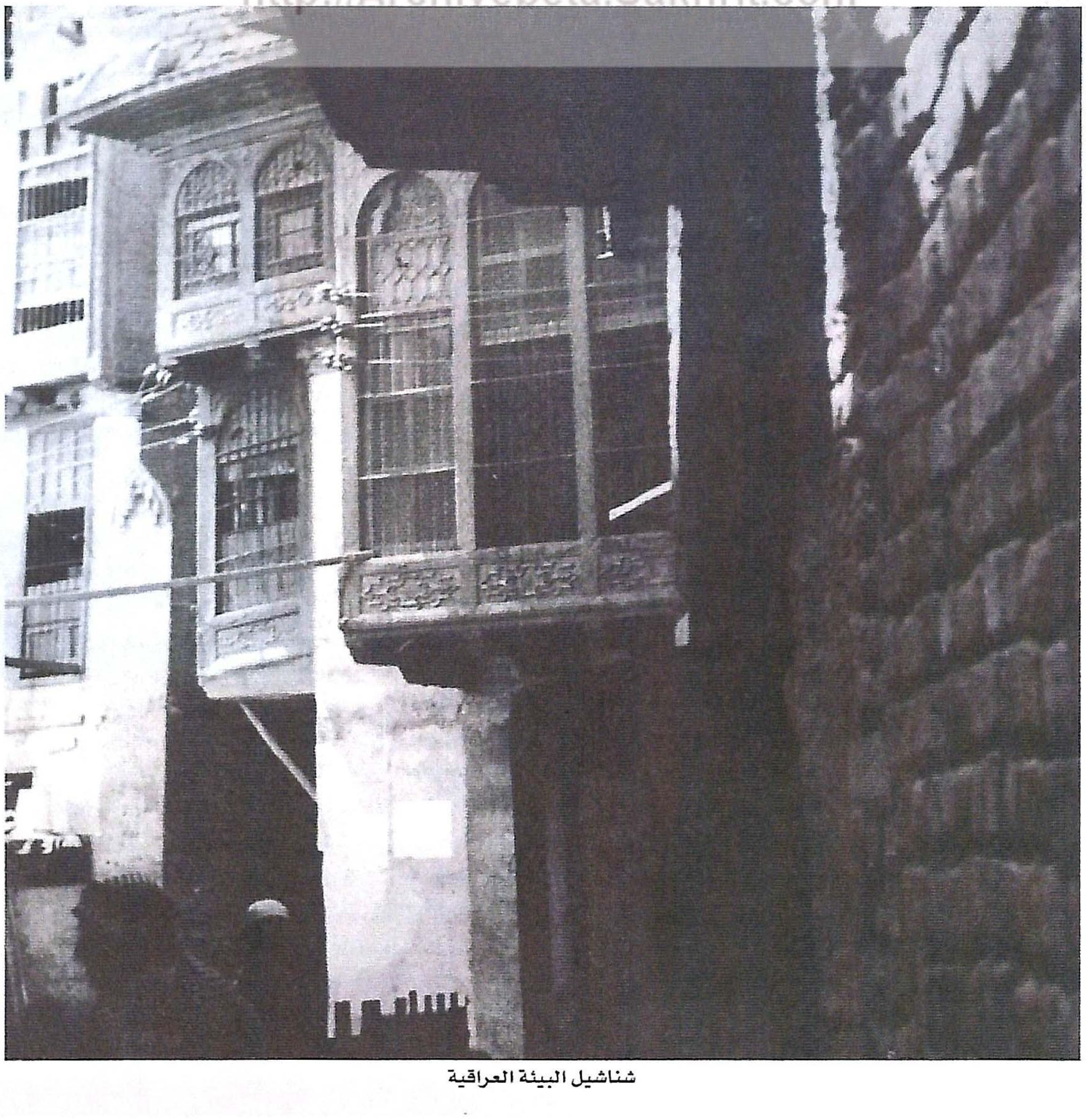
تنطوي السيرة المهنية للمبدع، أيا كان إبداعه، على سلسلة من حلقات متصلة، حلقات تشكلها تنويعات التجريب التي يمارسها المبدع، والمفضية إلى نوع من الإرساءات الأسلوبية الناضجة، التي بمقدورها أن تفتح طرقا غير سالكة، تكون مهمتها تكريس الجديد وغير المألوف في الخطاب الإبداعي الثقافي. بمعنى آخر ثمة استمرارية في العمل الإبداعي، استمرارية منسابة هي في الأخير شكل المقاربة الذاتية التي تطبع إنتاج المبدع بطابع خاص. من هنا، تبدو لاموضوعية النزعة التحقيبية الصارمة وخطلها في العملية النقدية التي لجأ إليها كثير من النقاد لرصد منجز هذا المبدع أو ذاك، ذلك التحقيب الذي يكرس انفصام الناتج الإبداعي في مرحلة بعينها عن بقية المراحل الأخرى في سيرة المبدع الثقافي.

على أن بعضا من أنواع النقد المعاصر يلجأ إلى توظيف آليات التحقيب من أجل إرساء قيم نقدية هدفها إضاءة المنجز الإبداعي بموضوعية عالية، ومن دون التمترس وراء قطيعة حقبة زمنية وغربتها عن الأخرى، سعيا لإدراك مهام وخصوصية تلك الحقب، والكشف عن روابط تأثيراتها الواحدة في الأخرى.

وهذا هو ما نسعى إلى إسقاطه على محاولتنا في التعاطي مع سيرة محمد مكية المعمارية.

ومرة أخرى، ينبغي التأكيد أن تناول فعل التحقيبات، التي سنشير إليها، مرده الحرص على تركيز الاهتمام في مساحة زمنية محددة بعينها، والاشتغال على إنجازاتها، توطئة للإلمام بتأثيراتها المستقبلية في صيرورة مبدعها و«بيوغرافويته» المهنية.

يمكن رصد مرحلتين أساسيتين في نتاج محمد مكية المعماري، المرحلة الأولى، تبدأ منذ انهماكه في العمل المهني في العراق، لحظة وصوله إليه، في نهاية الأربعينيات، وحتى بداية الستينيات، أي إلى ميقات تصميم «جامع الخلفاء» عام ١٩٦٣، التي عندها تبدأ المرحلة الثانية في مسيرة المعمار المهنية، أي باختصار شديد، ثمة حقبتان رئيسيتان في سيرورة المعمار: قبل جامع الخلفاء وبعده. بالطبع هناك مراحل أخرى شهدتها مسيرة المصمم، لكن مرجعية تلك المراحل الأسلوبية كانت دائما تستقي حضورها التكويني من خصوصية هاتين المرحلتين، اللتين ألفتا لحمة خط المسار المهني للمعمار. وقد تبدو طبيعة التصاميم المعمولة في كلتا الحقبتين متباينة، بل ومتضادة شكلا الواحدة مع الأخرى، بيد أننا نلمح فيهما توق المعمار وسعيه وراء ما ندعوه بـ «الجديد المحافظ»، والحرص على تفخيم هذا المنجز، وتعظيمه، وهما سمتان طبعتا أسلوب تعاطي المعمار مع الفعل التصميمي، بطابع مميز.



شناشيل البيئة العراقية

عمل مكية في حقبته الأولى على تبجيل مفردات التصميم السائد في المشهد البنائي المحلي، والسعي إلى الارتقاء بها إلى مصاف اللغة الاحترافية المهنية، وهو ما عكسته طبيعة تصاميمه، إبان تلك الفترة من ولع واضح بالتعاطي مع خصوصية المادة الإنشائية التقليدية في العراق، وهي: الآجر - الطابوق. وتبدو هذه المادة حاضرة في نسيج الأعمال التصميمية التي نفذها المعمار في نهاية الأربعينيات والخمسينيات، كما تبدو كأنها تكتسي شكلا جديدا، نابعا في الأساس من أسلوبية الحدث التصميمي الجديد، والمناط بتلك المادة لإظهاره. في عمارة بعض البيوت السكنية كدار «فاضل الجمالي» في الأعظمية و«دارة الأميرات» في المنصور، أو في مبنى «المستوصف العام» على ساحة السباع ١٩٤٩ في بغداد، وغيرها من المباني، نتلمس حرص المعمار على إيصال عمل مادة الطابوق إلى مستويات مهنية عالية وجديدة، لم تعتدها الممارسة البنائية المحلية، لكن أشكال مفرداتها التصميمية تظل أسيرة مرجعيتها التقليدية المحافظة.

في بعض المباني التي صممها محمد مكية في تلك الفترة، يمنح المعمار أهمية خاصة لبعض المفردات التكوينية ليجعل منها، ومن شأن المبالغة في المقياس والقياس، حدثا تصميميا أساسيا، ففي فندق «ريجنت بالاس» بشارع الرشيد، في بغداد ١٩٥٤، وكذلك في تصاميم دور سكنية عديدة، يستثمر المصمم مفردة «السلم»، ذي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوظيفة المتواضعة ليجعل منه نقطة جذب تصميمية، بعد أن يضفي عليه هالة من التضخيم والتوسيع الكبيرين.

ويظل مبنى «بلدية الحلة»، والمصمم من قبل محمد مكية عام ١٩٥١، من أجلّ وأهم مباني تلك الحقبة. لا ينطوي الحل التكويني للمبنى على لغة معمارية حداثية، كما أن أسلوب معالجة تنظيم الفضاءات فيه تبدو كلاسيكية، بل محافظة نوعا ما: ثمة رواق مكشوف لطارمة أمامية يرتكز سقفها المستوي على مساند آجرية، وهذا الرواق يحمي ويظلل فضاءات الغرف الإدارية الواقعة بجنبه، وما عدا بعض التوفيقات في الحلول الإنشائية، فإن عمارة مجمع المبنى تكاد تكون عادية، تكاد، بيد أنها ليست كذلك.

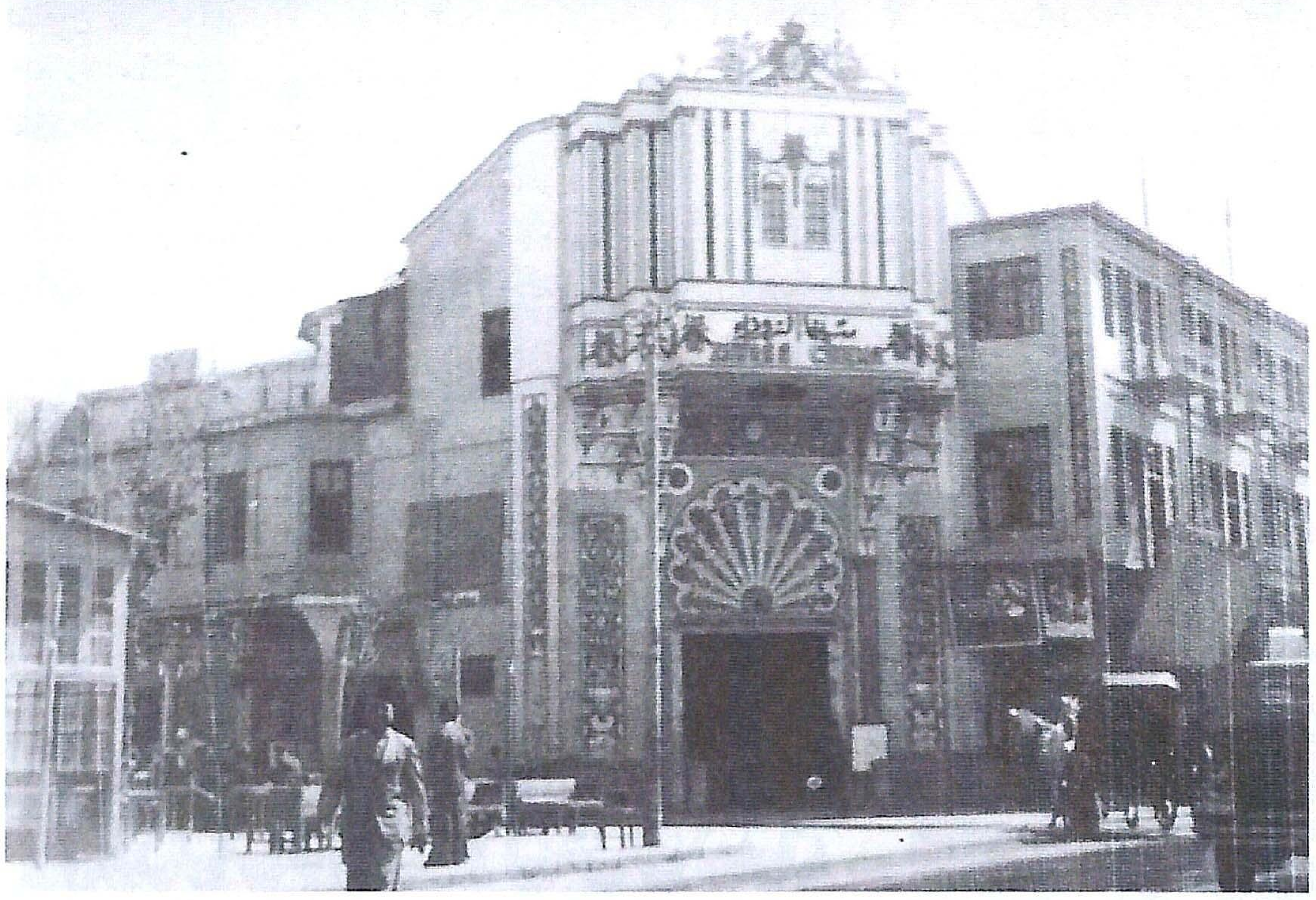
والسبب يرجع إلى «برج» الساعة الضخم والشاهق، الذي ينقل مكانة عمارة المبنى العادية إلى مستوى فوق العادي، إلى منسوب مميز واستثنائي مقارنة إلى طبيعة البيئة المبنية المحيطة.

يرتفع «البرج» ذو المسقط المربع، عاليا فوق كتلة المبنى المتكونة أساسا من طابقين، وتتوج نهايته بأربع ساعات كبيرة. وتذكرنا هيئة المبنى غير العادية بأهمية المغزى الوظيفي الذي تضطلع به هذه المؤسسة، لكونها تمثل نواة الحكم المحلي لأهالي المدينة الفراتية، وسكانها المتطلعين، وقتذاك إلى مستقبل اقتصادي وثقافي واجتماعي أفضل.

إن أهمية عنصر البرج الشكلية تطغى بوضوح على مجموع مفردات التكوين الأخرى، ليس لأنه أعلى ارتفاعا من بقية كتل المجمع، ولكن أيضا، بسبب أسلوب المعالجات شبه المصمتة لواجهاته التي اكتسبت من جرائها، تلك الواجهات قوة تعبيرية واضحة، وكذلك أيضا من جراء شبكة الخطوط الأفقية والعمودية المرسومة على تلك الواجهات، فضلا عن وجود الساعات الكبيرة الرنانة في قمته. وتتصادى الحلول التصميمية التي وظفها المعمار في مبناه هذا، مع الأساليب التكوينية التي اقترنت بمحاولات المعمار الهولندي المعروف «وليم دودوك (١٨٨٤ - ١٩٧١)، واشتغاله كثيرا على ثيمات تعبيرية التلاعب الحر في الكتل الهندسية البسيطة، وأشكال الانزياحات النشطة، واللاتماثلية القوية، والمعالجات المقتضبة للسطوح.

بالنسبة إلى مدينة «الحلة» وقتذاك، لم يكن الحل المعماري لمبنى البلدية وحده يشكل أمرا مثيرا، بقدر ما كان أيضا، حضور العمارة وجلالها في نسيج البيئة المبنية المحيطة، لا يقل حماسة وإثارة.

صمم محمد مكية مباني عديدة، مختلفة الأغراض والوظائف على امتداد زمن الحقبة الثانية من نشاطه التصميمي، وانطوت لغة العمارة المصممة على اكتشافات مهمة عززت



المعمار العراقي ظاهر على مدخل سينما الزوراء

من معجمه التكويني وأهلته لأن يكون واحدا من أشهر المعماريين الإقليميين في عموم منطقة الشرق الأوسط. وتعد بعض تصاميمه في هذه الفترة بمنزلة معالم أكيدة على ما عرف بـ «التيار الإقليمي الجديد»، التيار الذي يطمح أن يكون إنجازه المعماري متماهيا مع الذاكرة الجمعية لمفهوم «العمران» في أوساط إقليمية معينة، متكئا على لغة تصميمية مشبعة برموز ومفردات الناتج البنائي لمنطقة محددة بعينها، ويمكن لمتتبع إنجاز محمد مكية أن يتعرف بسهولة على مورد المفردات التصميمية ومصدرها، وأن يلمح ببساطة مسار الإضافات التكوينية المقننة التي طرأت على تصاميمه في هذه الحقبة، وهي مفردات وإضافات ما فتئت تستدعي عناصر المنجز المعماري إياه الذي جرى تحقيقه سابقا في مشروع تصميم «مسجد الخلفاء» في منطقة سوق الغزل ببغداد عام ١٩٦٣.

فمنذ مبنى «الكلية التكنولوجية» في باب المعظم ببغداد (١٩٦٦) (الذي شغلته كلية التربية لاحقا)، مرورا بمكتبة ديوان الأوقاف العامة (١٩٦٧)، ومبنى مصرف الرافدين في الكوفة (١٩٦٨)، ومن ثم مبنى «مسجد الكويت الكبير» في مدينة الكويت (١٩٧٦)، ومسجد الصديق في الدوحة (١٩٧٨)، وكذلك التصميم المعد للجامعة العربية في تونس (١٩٨٣)، وعشرات المشاريع الأخرى ذات الأغراض الوظيفية المتنوعة والمنفذة في العراق وفي بلدان الخليج المختلفة في السنين الأخيرة، نحس بأن ثمة تفاصيل معمارية معينة. أو بالأحرى تنويعات على ثيمة تفاصيل معمارية بعينها، متواجدة وحاضرة في نسيج اللغة التكوينية لتلك التصاميم، وليس هناك صعوبة ما في إرجاع تلك التفاصيل إلى منبعها الأصلي. إلى ذلك المنجز المثير الذي تحقق في محلة «سوق الغزل».

والسؤال ما برح قائما:

كيف تسنى للمعمار أن يحقق تلك «الطفرة» التصميمية، وأن يظل، في الوقت ذاته ولعقود، أمينا لمرجعيتها التكوينية؟

والسؤال، هنا إذن سؤالان.

لكننا، ونحن في هذا المقام، ليس بوسعنا الآن، الإجابة عن ذينك السؤالين، ليس لأنهما غير جديرين بالإجابة، ولكن طبيعة المقال، والنزعة الاختصارية له، وطبيعة المناسبة التي نحن بصددها، لا تبيح لنا الاستطراد في الإجابة.

وفي الأحوال كافة، فإن ما أنجز في مسجد الخلفاء يعد حدثا تصميميا مهما، عكس ما كان يتوق إليه المعمار سابقا من ولع كبير وعميق بالتفاصيل، ومن انتباهه إلى ما يمكن أن تحتويه تلك التفاصيل من أسرار الألفة المكانية، المنشطة لإنتاج ما يشبه «الأيقونة» المختزنة في الذاكرة الجمعية وتصوراتها عن «العمارة» و«العمران».

لا يطمح مخطط تصميم «مسجد الخلفاء» إلى حل نفعي ومباشر لتجسيد مفردات المنهاج الداعية لتصميم فراغات «مسجد» باشتراطات محددة، فالمكان، وشواهد المكان، وموقع المكان، كلها أمور غير عادية، لم يكن بمقدور المصمم تجاهلها أو التغاضي عنها. فالمسجد المنوي تشييده يقع ضمن منطقة تاريخية مهمة في تاريخ الإسلام والخلافة الإسلامية، التي كانت بغداد يوما ما حاضرة لها، ثم إن وجود المئذنة التاريخية، في الموقع، والتي يعود تاريخها إلى أواخر القرن الثالث عشر (١٢٧٩) وأهميتها الآثارية وارتفاعها الشاهق (يصل ارتفاعها إلى حوالي ٣٥ مترا) وهيئتها المميزة وأسلوب تزييناتها وطبيعة موادها وتراكيبها الإنشائية، فضلا عن أن الموقع ذاته شغلته يوما ما، مساجد بغدادية فسيحة ومهمة، لم يبق شاهدا منها إلا مئذنة تنهض اليوم عالية في الموقع، كل ذلك كان حريا بأن يؤخذ في نظر الاعتبار عند إعداد الفكرة التصميمة للمسجد. ولهذا، فإن القرار التصميمي لم يكن معنيا كثيرا بإيجاد فراغات مناسبة للمصلين، وهي الوظيفة الأساسية لمبنى مسجد، بقدر ما كان ينزع ذلك القرار إلى حضور تجليات القراءة الحديثة لسجل التاريخ البنائي والعماري لتلك المنطقة، والتماهي تصميميا مع عناصر ورموز مألوفة للذاكرة الجمعية ومعروفة لديها. فالمعمار، هنا يستثمر الحدث التصميمي لإعادة إنتاج ذلك الموروث الثري والنبيل الذي ما فتئ يثير همة وحماس البناة المحليين، ولهذا، فإن تنظيم الأحياز التصميمية لمسجد الخلفاء وتشكيل عناصره المعمارية كانت معنية، في اعتقادنا، بتكريس حضور الفضاء تكوينيا، الفضاء العاج بالنكهة التاريخية، وأن لا تغلب العناصر المستحدثة شاهد الأجيال السابقة، وأن لا تحاول أن تطمس منجزها التصميمي البارع! وبعبارة أخرى، يستبدل المعمار، المسكون بحضور الغياب، مراميه التصميمية في ابتداع فراغات جديدة، يستبدلها لجهة اقتصار الفعالية التصميمية وجعلها تعمل كخلفية بنائية لـ«فكرة» متخيلة تكون مشاعة للجميع، في تصور ما يمكن أن يكون عليه «مسجد الخلفاء» جنبا إلى جنب شاهده المادي المثير - المئذنة التاريخية العتيدة، ذات «الفورم» الجميل والتناسبات النبيلة.

يبقى هاجس التفصيل سيد التكوين في عمارة «مسجد الخلفاء»، التفصيل الذي يطمح إلى أن يكون مكافئا للمنظومة التزيينية التي تكسو سطوح المئذنة المجاورة من جهة، ومن جهة أخرى يسعى التفصيل وراء تكريس هيئات العناصر المعمارية التراثية المألوفة وجعلها مفردات نشطة في صميم المعالجات التكوينية للمسجد، بيد أن المعمار، هنا لا ينساق وراء إغواء وجود العناصر التراثية ليعلن انتماء عمارته إلى المكان، ذلك لأن التفصيلات المستخدمة عدا كون أشكالها نتاج فعالية تفسيرية، فإنها تستثمر طاقات المادة الإنشائية الحديثة المعمولة بها تلك الأشكال إلى أقصى حد، وتنزع إلى أن تتواءم مع إمكاناتها التركيبية. ويبدو أن مزاوجة استخدام منظومة التزيينات القديمة مع الحلول الحديثة هو الذي يمنح «مسجد الخلفاء» ذلك الإحساس العالي بنظارة وحداثة القرارات المعمارية ومنطقيتها، وفي النتيجة، فنحن إزاء تمرين بصري ممتع، يزيده إمتاعا كون العناصر البنائية التقليدية قد أُولت لتتناسب مع مجرى استحقاقات لغة العمارة الحداثية. وهذا الامتزاج النبيه الذي تحقق في «مسجد الخلفاء» عد حدثا تصميميا مهما، وطد تداعيات مبادئ وقيم تيار «الإقليمية الجديدة» الناشئ، وإبان مقارباتها المميزة في الخطاب المعماري العربي بصورة واضحة وجلية.

مر على مكتب محمد مكية معماريون ومصممون عديدون، ساهموا كل حسب اجتهاده وعمله في تعزيز المقاربة المعمارية التي اتسم بها نشاط محمد مكية الاستشاري. إن عملهم ومشاركتهم في إنجاز تلك المشاريع ساهم، أيضا في تثبيت نهج العمارة الإقليمية في الخطاب المعماري العربي الحديث؛ وعدم الإشارة إليهم وإلى جهودهم سيقلل بالتأكيد من موضوعية الاحتفاء بتسعينية المعمار. إن عددهم لكثير! بيد أن ذكر بعضهم مثل جبرائيل خمو والمعمار داود، ومحمود العلي وعلي الموسوي وخالد الراوي ونوف علاوي، سيكون أمرا مقبولا في تأكيد فعل مساهمة الآخرين والإعلاء من شأن روحية العمل الجماعي الذي أنتج ما أنتج من مشاريع مهمة ومميزة خرجت من «معطف» مكتب محمد مكية!

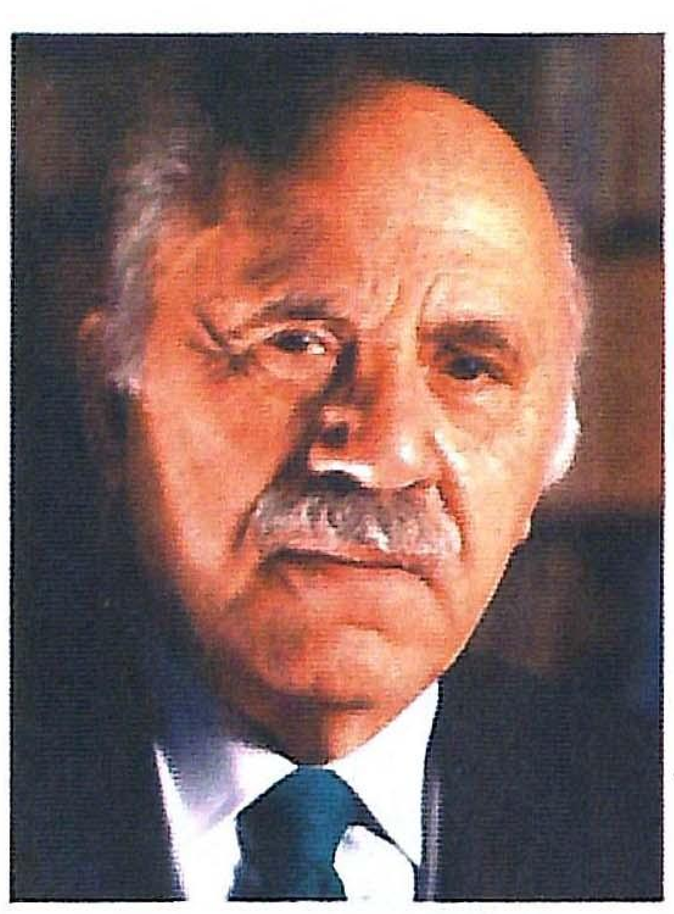
لا يمكننا، ونحن بصدد الكلام عن سيرة محمد مكية أن نتغاضى عن دوره الفعال والأكيد في تأسيس مدرسة بغداد المعمارية الأولى - قسم العمارة في كلية الهندسة بجامعة بغداد - فقد شغل المعمار منصب أول رئيس للقسم غب تأسيسه عام ١٩٥٩ وإلى حين خروجه من العراق في نهاية الستينيات؛ وحاول مع زملائه المعماريين العراقيين وبالاشتراك مع مدرسين من أوروبا الشرقية أن يكرسوا الاهتمامات المحلية الإقليمية في المناهج التدريسية للقسم، وأن يعكسوا ذلك في استحداث مقررات جديدة تخص العمارة الإسلامية وشواهد البيئة المبنية. هذا المعمار يستقبل تسعينيته في بلد غريب وبعيد!

فهل تلبي المؤسسات الوطنية في العهد الجديد دعوة المناسبة التي أثرناها، وتحتفي بتسعينية هذا المعمار المهم والمبدع في... بلده؟

مناشدا، أيضا، أصدقاء وطلاب محمد مكية أن يجعلوا هذه المناسبة فرصة مواتية للتذكير بأهمية منجز عمارة محمد مكية... والتخفيف عن غربة المعمار!

لا يمكن التطرق إلى الحداثة المعمارية في العالم العربي من دون ذكر ثلاث شخصيات تركت أثرها في صلب الحالة الإبداعية بمشارب شتى، هم المصري حسن فتحي والعراقيان رفعت الجادرجي ومحمد صالح مكية. واليوم نؤرخ بسيرته تجربة قرنية ثرية تنقلت من لب التراث في بدايات القرن العشرين إلى صعود متسارع للحداثة في بواكير القرن الواحد والعشرين. كل تلك الهموم حملها المعمار الدكتور مكية في خاطره، ذكرى وتجربة خصبة، ورؤية ناضجة لواقع الأيام ومنظورها.

جريدة «الفنون» التقت بالدكتور مكية في ديوانه بلندن، وأجرت معه حوارا بما يتعلق بجدلية التراث والحداثة في عمارة المجتمعات العربية، ولا سيما بفلسفته وتجربته في النهضة العمرانية لدول الخليج العربي.



د. مكية المدينة الحديثة تنتهك حق الإنسان في الخصوصية المعمارية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. علي ثويني - السويد

كيف نسجتم الخيوط الأولى لمنهجكم الفلسفي في العمارة؟

لقد كان تطلعي منذ تخرجي البحث عن مسلك عملي يعاضد الفكر والمبادئ النظرية، التي هي حصيلة دراستي. فحاولت في كل تلك الحيثيات أن أجد لي اعتبارات ووضوح قصد في ما أفكر فيه، بما يجعلني أعطي الدراسات قيمتها المثلى. كل ذلك قد أوصلني إلى ثالوث وجدته الأنسب في نفسي، وأخالف به ثالوث فتروفيوس منظّر العمارة الروماني المعروف، الذي استمر مدده وقوة حجته حتى ورد فكر ليكوربوزييه في القرن العشرين، وكان فحواه تكريس الفهم الجمالي والحس البصري للمبنى بما يجعله تحفة الناظر المتجسدة في واجهاته الأربع، التي يحقق من خلالها القوة والعمق. وأنا أعتقد أن مضمونه معاكس. كذلك اعتبر ان «العمارة» هي أولا وقبل كل شيء «عمران»، وهو مفهوم يقوم على مثلث، نصابه كالآتي:

١- الإنسان: الذي يتضمن القيم الإنسانية والروحية والإيمان والعقيدة والقيم الاجتماعية ثم ما يشمله من حيثيات العقل والحقوق والواجبات والأخلاق وعلاقة الإنسان بالإنسان... إلخ.

٢- المكان: وهو حجر الزاوية في العلاقة الحميمة مع الإنسان واسميها «العمارة الصفرية»، وهنا نرصد العلاقة الجدلية، فالإنسان من دون مكان والمكان من دون إنسان هما أمران يخلوان من سطوة المنطق، والمكان هنا هو المسرح الطبيعي الجغرافي الذي يتعامل معه الإنسان ويختلف باختلافه ويتشابه بتشابهه.

٣- الزمان: ويتضمن البعد الوجودي والبعد الرابع والبعد الإلهي السماوي والكوني (Divin Dimension) والبعد الزمني.

فلا يمكن فصل أحدها عن الآخر، فالإنسان وحده لا يكفي، والمكان الخلاء من دون عمران الإنسان لا يعني شيئا، وكذلك المكوث في الزمان يعني الالتصاق بالتاريخ والتراث وعدم التطور. فلكل من العوامل الثلاثة تأثيره ولا يمكن أن نجرد أحدها أو نكتفي به. والكل لدي سيان وهو ما أطلق عليه «المقياس الإنساني»، وبالنسبة إليّ إنه مضمار تفاعل أو كما أنا تفاعلت معه.

ثمة تساؤل ذاتي يطرحه العقل آليا ومنطقيا وفحواه: من أكون أنا لكي أفرض عليك تصميمي ووجهة نظري من دون المرور بتلك الاعتبارات الجوهرية في التصميم واعطائها شوطها ومداها ومستلزماتها. فالتصميم في نظري هو محصلة التفاعل بين عوامل ذلك «المثلث»، الذي لا يجب أن يشذ أو يبتعد عن منطقها، وبذلك فالتصميم العمراني والمعماري يأتي مسترسلا وآليا ومتناغما مع تلك المعطيات، التي هي في حقيقتها الشاملة محصلة تفاعل خلالها جهدي وقناعتي وضعفي وقدرتي. ويمكن أن يصيب التعمق في مفهوم تلك العوامل تحسنا مطردا، وهذا ما حولت جهدي إليه واعتبرته سنتي في العمل الإنتاجي وشغلي الشاغل فيما أستعين عليه في تحكيم المسابقات المعمارية التي شاركت فيها أو التحضير لمشاريع معمارية خلال حياتي.

لقد كانت نصيحتي لتلاميذي على الدوام بأن لا يتخذوا الأحكام المسبقة والمتسرعة أو تطبيق فكرة قفزت بنزوة إلى خلدهم، بقدر ما يجب التعمق في كنه البدايات والخوض في غمار البحث عن الخلفيات التي سردتها آنفا، ولا سيما علاقة المشروع المعماري بالماضي، وذلك بالحوار مع ذلك الماضي. وفي خضم البحث عن ثرائه يجب أن لا نلغي عمق فكر الناس وفطنتهم وحذقهم في حرفتهم والحس التراكمي الزمني لتلك الخبرة، التي تتطلب أن نكون على درجة من العبقرية التي تداني ثراء تلك الخبرات وتفوق عليها، وهذا أمر فيه من الإعجاز الكثير، وأتذكر هنا قول أحد أساتذتي ناصحا بأن الصعوبة تكمن في أن نضيف ونثري ما تخلف من نتاج الماضي، كل ذلك يحفز الكثيرين إلى عمل الجديد، لكن المشكلة تبقى عن مدى التعمق والجهد المبذول في سبيل ذلك. ربما يكون هذا هو جوهر المنحى الحداثي الذي سار عليه الكثيرون.

وهل يمكن اعتبار منحاكم الحداثي يدخل في ذلك الإطار؟

الحداثة بالنسبة إليّ هي سمة تفرض نفسها، فهي حالة متفاعلة ومتحولة تدعونا إلى التعامل مع كنه كل خصوصية بذاتها وتجربتي ترشد إلى أنني كنت يوما محافظا لغرض تكريس المحافظة على هوية المكان، حيث أدعوها «المحافظة الإيجابية»، التي تتطلب تفاعلا وتعاملا خاصا، بحيث يمكن أن تكون النتيجة استحداثا أو تجديدا للمكان كمقياس يفرض نفسه. وهذا الحل ليس قاعدة شاملة تنطبق في كل حالة، فأحيانا أجد نفسي محتاجا إلى تفكيك البناية والبحث عن مفردات العمارة المتناسقة والمتجانسة مع مفردات النسيج العمراني الذي يكتنفها. وعادة ما توصلني تلك المفردات إلى التعامل مع الفضاءات التابعة له بما يمكن أن يشكل لنا ما أدعوه المفتوح والمغلق، كل ذلك يدعونا إلى تفكيك عناصر العمارة التراثية بغرض تحسين أدائها وتطوير ملكاتها واعطائها بعدا آخر مستفيدا من حصتها بالسماء والضوء.

وهنا نتذكر ذلك الحوش السماوي الذي كان يضطلع بحيز مهم في بيوتنا ويجعله منتميا إلى الفضاء الخارجي والسماء الكوني والليالي والنجوم والقمر، ويتداخل مع الروحانيات، وكما ورد في «القرآن الكريم»، واصفا السماء بأنها السقف المرفوع، والأرض بأنها المبسوطة من تحتها، وهي معلومة نجد فيها الكثير من الإيحاءات الروحانية التي تجد لها طريقا تجسيديا في العمارة.

المئذنة رمز الاسلام الأوضح

وتقودني تلك الجدلية إلى مفهوم المحدود واللامحدود الذي يمكن أن يشكل فيها التراث غنى ومعينا لحل تلك الإشكالية التي كانت قد وطئت أروع الحلول خلالها. ونعني هنا مفهومي الخاص والعام والحد الفاصل بينهما، ومدى هيمنة أحدهما على الآخر. وفي تراثنا نجد كيف تطور الخاص بما لا يمس العام بسوء، والعكس صحيح. أما إشكالية المعماريين المعاصرين فهي سعيهم الدؤوب لإثبات الشخصية والترويج للمواهب، اللذين يوصلانهم إلى نتائج معاكسة أحيانا، وهي عدم استيعابهم هذا المفهوم وعدم حثهم الخطى في فهمه وإفهامه، فجاءت عمارتهم حالة من طغيان العام على الخاص، أدت بدورها إلى خلخلة تلك المعادلة التراثية الصحيحة. وهكذا فإن المنافسة بين فذلكة هؤلاء المعماريين اتخذت مسارا مغلوطا، فحواها التباري في الإبهار وإظهار جمال المبنى من خلال معالجة واجهاته تحديدا. ونجد أسطع الأمثلة في ما يبنى اليوم في مدينة دبي، ونضرب مثلا بناية «برج العرب» الذي أسهب الناس والإعلام في الإشادة به، بينما هو محض مهرجان للإبهار الجمالي الذي فقد مبرره الجوهري القاضي بتكريس التوازن بين العام والخاص، وبين أخلاقية العمارة والفكر الإنساني في حيثياتها.

وثمة أمر اليوم فاز بالحظوة والاهتمام ندعوه بـ«الجمالية البهلوانية» الذي تجرد من الحس الإنساني وفشل في إشراك الإنسان ونتاجه، وابتعد عن المكان ذاته الذي ينتمي إليه، وهكذا كرس قطيعة وعدائية مع الزمان والكون بما فيه من سماء وهواء وشمس، وهي في النتيجة قطيعة مع المسرح الطبيعي والجغرافي والجذور العميقة للمكان. وهنا نرشد إلى خصوصية المكان الجغرافية المنتجة لعمارة معينة كبيئة الجبل والسهل الطيني والصحراء أو الساحل، التي اختفت في عمارة البعض إن تلك الخصوصيات تجعلنا نتلمس الواقع وندقق في الفروق بين الواقع التراثي والواقع المعيش.

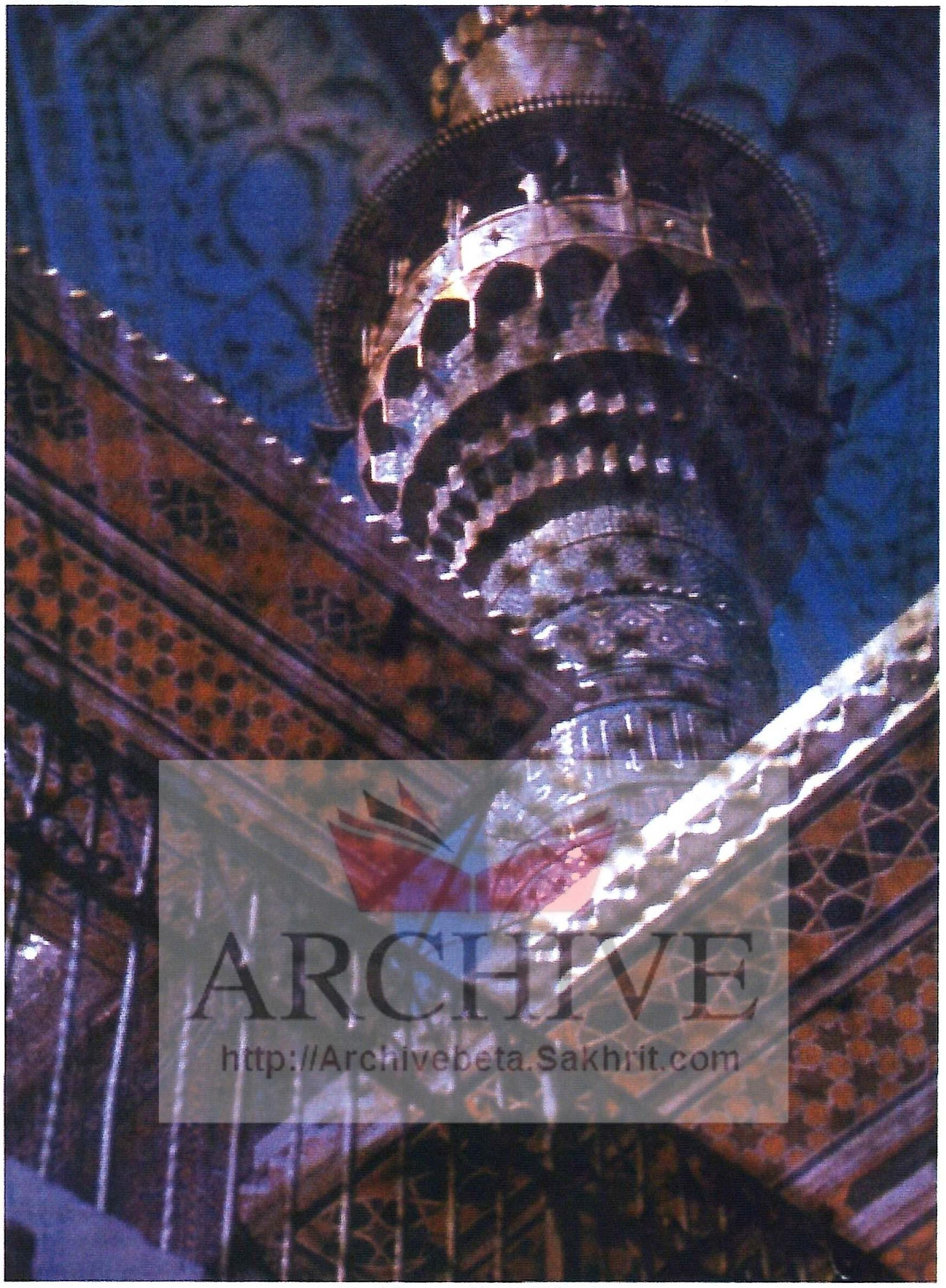
هل هذا يعني أنكم ترفضون البناء الرأسي والأبراج لأنها لم تضرب بجذورها في العمارة التراثية؟

لا أبدا.. أنا لست ضد البناء الرأسي على الرغم من أن وجودها في التراث كان محدودا ومحصورا في عناصر المنائر والقباب الراسم لخط سماء المدينة التراثية، وهي بذلك تدخل في إطار العمارة الدينية. فلو دققتم النظر في مشروع مجمع المحاكم الذي صممته في الرياض كانت البناية الرئيسية للإدارات برجا بنائيا يرتفع خمسة عشر طابقا، على الرغم من أن هذا المجمع له خصوصياته بما يتعلق بالحكم والعدل الذي يمكن أن يكتسب الرمزية الأفقية الدالة على المساواة وتحاشي التباين في المستويات بين الحاكم والمحكوم وقربها إلى الأرض، وهي صفة من صفات العمارة التراثية. لقد كنت أجسد بذلك فهما متحركا وغير جامد للتراث من خلال إعطاء التعامل مع فضاء المدينة وحركتها ككل وخصوصية المكان والواجبات التي حتمت أن أوازن بين الفضاءات المغلقة وشبه المفتوحة والمفتوحة وكذلك بين الأفقي والعمودي لفضاءات المجمع. وبذلك اخترت لهذا البرج أن يضطلع بشكل البوابة الصرحية الرئيسية له ليخلق هذا التوازن بين الأفقي والعمودي.

ان الضرورة في خلق فضاءات عمارية متوازنة مع حالة المدن الجديدة التي أوصل عرض الشارع فيها بين ٤٠ - ٦٠ مترا، كل ذلك اقتضى إعطاء المستوى الأرضي أهمية استثنائية، ولغرض تحاشي امتداد البناء الأفقي والمعالجة بالممرات الطويلة المملة، فقد ارتأيت أن يكون هذا البرج «البوابة» ينتمي إلى تراث المدينة والمنطقة من خلال جعل شبابيكها تطل إلى داخل البناء وليس إلى الخارج. أما مبدأ التطويق أو التسييج. فقد طبقته بحذافيره في بناية البنك الإسلامي في جدة، وغيرها من البنايات البرجية التي صممتها، بحيث وهبت الصرحية العمودية في كنفها قيمة وحقوقا تصميمية.

لقد كانت هذه الإشكالية مطبا دخله اليابانيون في بنايتهم الواقعة في جدة على الطراز العالمي، والتي يمكن أن نجد ما يحاكيها في أي مدينة من مدن العالم، بعيدة عن خصوصية المكان التراثية ومواءمتها مع مستلزمات بيئة المنطقة الطبيعية والاجتماعية. لقد لجأوا إلى استشارتنا بالأمر، وأوفدوا عنهم خبيرا قضى بعض الوقت عندنا هنا، وذهبت إليهم أنا شخصيا لمتابعة الموضوع الذي تغيرت فيه الحال بحيث أصبح مختلفا عن الأساس الذي اقترحوه في البداية، وأصبح متوائما إلى حد بعيد مع بيئة جدة و«رواشينها» التي هي ميزة بيوتها التراثية التي جعلتها تنفتح إلى الداخل وجعلت حركة الشمس تلجها من الشمال إلى الجنوب في الفضاءات المكشوفة لتكون معينا لي بخلاف الولوج الرأسي لها ولحماية جهتي الشرق والغرب للبناية من تأثيرها السلبي. وغطيت أجزاء منها بمناور من قباب زجاجية تساعد في إنارة المكان والمحافظة على فضاءات ذات دفق ضوئي صميم، مع عدم إلغاء السطوح واستغلالها الذي هو من صلب التقاليد في العمارة المحلية.

وفي المحصلة أنا لست ضد العمودية في البناء بقدر ما لي شروط على تلك العمودية تسمح بتوازن وتجانس مع أفقية المحيط الحضري للبناية. والشرط الجوهري في كل ذلك أن أكرس في عموديتي المصلحة العامة وليس في مصلحة الطغيان والاختيال السلطوي.


العمارة الاسلامية في حضور تفاصيلها

لقد وجه إليّ مرة سؤال عن رأيي في الصرحية والعمودية التي تتصف بها بنايات نيويورك، فأجبتهم بأن هذا كان نتيجة اقتضاء حال وارهاصة لحاجة، ولكن لو عاد الأمر إليّ فإنني أكتفي بطابقين أو ثلاثة ملاصقة للأرض يمكنني أن أهيئها بمماش للناس مزدانة بنافورات مياه ومروج خضراء وأجواء إنسانية صميمة تقترب من سجية البشر بالتصاقهم بالأرض وسأترك لهم على الأرض الأماكن المخصصة للمصاعد التي تنقلكم إلى أبراجكم، ثم أترك لهم الطوابق العلوية يشيدون بها ما يشاءون من مكاتب ومصالح.

وهنا يمكن رصد إشكالية جوهرية في التخطيط الحضري المعاصر المتعلق بالعلاقة بين الإنسان والسيارة التي تدعونا إلى التمييز بين حقوق كل منهما، ولا سيما ما يتناقض مع الحلول التراثية التي كانت تتعامل مع الشارع كفضاء للعيش الجماعي، حيث يجلس الناس في المقاهي الواقعة على ناصيته، ويتخذه بعضهم مكانا لشرب الشاي أو حتى التسامر مع الجيران، من دون المساس بخصوصية المكان، ناهيك عن الصفة التي اكتسبها الشارع في تراث المدينة من مكان للالتقاء والتربية والتثقف والمعايشة مع التجمع البشري، هذا الشارع قطعت السيارة أوصاله، بحيث لم يعد كما كان. كل ذلك خلق حالة من التناقض في تنظيم الحياة الاجتماعية في المدينة، مما يعني إعادة النظر في حلولنا للشوارع ومنزلة السيارة التي اغتصبتها عنوة.

إن تطوير البيوت التراثية يصطدم بمقتضيات الحياة الحديثة، ولا سيما حلول السيارة كعنصر جوهري في حياة المجتمعات. ما موقفكم من هذا القادم الذي غير البنية الأساسية للحي وبنية البيوت التراثية؟

نعم، هذا هو الواقع، فقد لعبت السيارة دورا كبيرا في تغيير نمط الحياة البشرية، ولا سيما إذا رصدنا رغبة الإنسان في أن تكون السيارة في متناول يده أي داخل أجواء الدار، مما أوصلنا إلى حل مخطط «الفيلا» الحديث الذي يفرض علينا حلولا لا يمكن التنصل منها، ولا سيما في قانون الأراضي البنائية الذي يجبرنا على ترك مسافة الأمتار الأربعة للمبنى عن الشارع والجيران، مما جعلنا مقيدين بشروط البناء في وسط الأرض المراد إعمارها، مما يعني بكلمة أخرى إلغاء فكرة الفضاءات المفتوحة المغلقة وأصبح مصير تلك الفكرة أدراج الرياح.

وهنا نرصد بعض العوامل التي تلعب دورا في مواءمة بعض الحلول التي تقتضي تخصيص مرائب للسيارات تقع في طابق سطاني وليس في طابق أرضي تحتاني بالكامل لنتحاشى بعض العوائق التقنية التي لا يشجع بها على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحفر الغائر في أرض طينية مثل ما هو موجود عندنا في العراق، ناهيك عما يتركه وقع هذا الطابع سيكولوجيا الذي يوحي بالسرداب الذي يرتبط في أذهاننا ببيت القيلولة في قائظ مدننا الحارة وليس لولوج الآليات. وفي ذلك الحل يمكننا كسب طابق ليس عاليا عن سطح الأرض وليس محفورا في نفقها، بقدر ما يمكن الصعود إليه بعدة درجات بسيطة لا توحي بصرحية القصور المراد بها الخيلاء التي أتحاشاها تماما، إضافة إلى سهولة صعودها ونعرف أن الكثيرين يفضلون صعود منحدر الأرض على طول عدة أمتار من تسلق درج باسق وهو مردود سيكولوجي يجب أخذه في الحسبان.

ونقر هنا بأن ذلك الحل يكون مكلفا، ولا يناسب ذوي الدخل المحدود، ولكن يمكن الأخذ به في مواضع أخرى. وهنا أتذكر مشروعا كنت قد أعددته لصالح أحد الأمراء في مدينة الرياض بالمملكة العربية السعودية وفزت بالمركز الأول، ولكن المشروع لم ينفذ للأسف. وكان عبارة عن مجمع سكني يقطنه الأجانب ويتوفر على درجة عالية من مقياس الرفاهية. وقد أعددت لمجمع الحي مساحات تليق بذلك المقياس ومنها ساحات اللعب والراحة التي تحف بمجموعة المساكن المتوفرة على وسائل الراحة، ولكني توخيت تجريدها من محل خاص لمرآب السيارة المندمجة مع الدار والتي يقتضي على ساكنها أن يقطع مسافة ١٠٠-٢٠٠ متر بين الموقف الجماعي المخصص للسيارات وبين داره. وكنت أرمي إلى الاقتصاد بالمساحة التي تكلف الكثير من البناء، أبسطها ٣٠ مترا مبنية لتضم سيارة يركبها شخص واحد، ناهيك عن الشوارع والممرات وتسهيلاتها التي تصبح هنا تفريطا في المساحة وتبذيرا في المصاريف، التي يمكن إضافتها إلى البناء والمساحات الوظيفية الأساسية للدار.

وفي محاضرة لي كنت قد ألقيتها في إحدى المناسبات وقلت فيها إن الأجيال الصاعدة سوف تلومنا في المستقبل وتجرمنا على هذا الإجحاف الذي نفرط فيه بمساحة الأرض، حتى لتصل بهم الحال إلى وصفنا بـ «البدائية» على تصرفنا «الأرعن» هذا الذي يقتضي استعمال آلة طولها خمسة أمتار لننتقل بها ٣٠ كلم من أجل الإمضاء على قصاصات ورق والعودة أدراجنا، في الوقت الذي تكون مساحة حانوت منتج اقتصاديا لا تتعدى مساحة مرآب للسيارة التي تشغل بال الإنسان ببردها وسخونتها ليس إلا لتنقله تلك الكيلومترات. إنها حالة بائسة تدعو إلى التأمل وإعادة النظر على الرغم من كونها حاجة، ولكنها لا تستدعي كل تلك الحظوة. وهنا يجب مواءمة المساحات والفضاءات المبنية إلى مقتضى وواقع الحال وتطور الحياة التي لا يمكن إلغاؤها، وتوفير الأماكن المخصصة والمظللة لها.

المسجد الكبير في الكويت

وأعطيك مثلا على انتهاك السيارة لحق الإنسان وحرية حركته، فقد وجدت في بيروت رصيفا لا يتعدى عرضه عرض الإنسان أي ٦٠ سم، وهذا يعني أنك قد ألغيت نفسك والمساحة المخصصة لك لتهبها لحرية حركة السيارة التي هي في جوهرها صنيع عقلك ويدك. وهذا ما جعلني أقترح مرة أن أوسع الرصيف ليصل حتى ١٥ مترا لتتسع حركة الناس بعد أن توشى تلك المماشي بالأشجار والمزهريات وأماكن الجلوس والإنارة العمومية، وما إلى ذلك من عناصر الأثاث الحضري العمومي. وهو ما ينطبق كذلك على إلغاء بعض الشوارع التي يخصص استعمالها للمارة والمشاة فقط، وإلغاء حركة السيارات فيها إلا ما يلزم من بعضها التي توظف لأغراض التموين أو جمع القمامة أو التنظيف، ويزدان هذا الشارع بمجموعة من المقصورات (الأكشاك) التي توظف للتجارة والخدمات العامة وتكون قواعدها أروقة للمشاة، وبذلك نرجع المدينة إلى نظام الأزقة الخاصة المظللة التي كانت سارية في المدن التراثية، وهو ما أفكر به في المدن القديمة مثل أزقة كربلاء الجديدة، التي يجب إعادة تهيئتها لهذا الغرض من جديد.

إذن كيف تعاملتم مع الفضاءات الجامعة بين القديم والحديث التي تقتضي تهيئة عمرانية شاملة للمدينة؟

- أتذكر في بداية السبعينات من القرن العشرين، أنني واجهت هكذا أمر، حيث كلفت بمشروع للتهيئة ومعالجة الواجهات الحضرية لمدينة دبي إبان بداية نهضتها الحديثة، ولا سيما بعد التوسع الذي طرأ عليها بما يحاذي المنطقة القديمة أو «الديرة». حيث اقتضى الأمر أن أطلب منهم إعطائي حافات الشوارع لمسافة طولها ثلاثة كيلومترات من ذلك الشارع الذي يشرف على خور دبي لكي أخططه وأتعامل معه بكيفية تسيج السجادة التي تحتاج أجزاء منها التدخل للترميم و«الروف» بحيث لا يغير فيها أو يؤثر سلبا في طابعها وألوانها الأصلية وروحيتها التي ألفتها منذ تشوئها، في الوقت الذي يطور في بنيتها، ولا سيما فروق الارتفاعات في واطئ البنايات وعاليها، ويحسن أداءها ويهبها عمقا حضاريا متجددا، وينظم الوظيفة العمومية فيها، ويحافظ على كينونة تخطيطها ومحيا أزقتها المتفرعة من هذا الشارع.

وقد أعطيت أهمية استثنائية للتجانس بين الأبراج الحديثة فيها مع البنايات التراثية من ناحية المعالجات المعمارية، وكذلك إضافة نوع من الأزقة الأفقية بينهما، بحيث تكرس حالة من التهذيب وخفة الانتقال بين المرتفع والواطئ والقديم والجديد. وهكذا يمكن تشبيهها بحالة «رفاء» السجادة والهدف منه سلاسة الانتقال تطوريا من الحالة التراثية المرممة إلى حالة مقلدة للتراث إلى حالة من العمارة الحداثية.

وأتذكر في سياق هذا المشروع بصفتي استشاريا لتصميم وتنفيذ فندق هيلتون دبي حيث حضر مندوب الشركة من نيويورك وممثلها في مصر للقائي، فقد كانت دهشتهما كبيرة عندما رفضت موقع المشروع بسبب حيويته وجمال موقع الأرض، حيث أخبرتهما بأنها عزيزة ولا يمكن التفريط بها. وفي لجة الأخذ والرد اضطرتني الحال إلى رفع الأمر إلى مهدي التاجر المتعهد الأول في المشاريع، فأخبرته برأيي وعدم رغبتي في أن أكون سببا في حرمان المدينة من تلك الأرض التي لا يليق التفريط بها لصالح بناء فندق،ولديكم غيرها من الأراضي الخلاء التي لا تكلفكم الكثير. وهنا رصد أخلاقي في تقسيم الأراضي التي لعبت بها عوامل الطمع والاستحواذ غير المشروع التي أساءت لملامح المدينة لاحقا. وقد تعرضت حينها لضغوط من لدن ممثل الشركة العالمية التي لها ارتباط بجهات أميرية عليا، جعلتني أصر وأمارس قناعاتي وما يمليه علي ضميري العملي وصفة الاستشارة التي أوكلت بها وأؤتمنت عليها.

هل تعتقدون أن تنمية الحس الجمالي هو الضامن للخلاص من ربقة الفوضى التي تكتنف حياة مجتمعاتنا ومدننا؟

من دون أدنى ريب إن الحضارة تعني تنمية الحس الجمالي، ولكن هو ليس الوحيد الضامن لوطء أعتاب تلك الحضارة، فنحن نحتاج إلى جهد جبار وعمل دؤوب نحدد فيه الأولويات أولا ويشارك الكل فيه، ولا سيما علماء الاجتماع الذين وللأسف تخلوا عن مهمتهم المقدسة في رسم مخطط توضيحي لهاجس وسكنات وحركات المجتمع والآليات المحركة له ووجوب وضع آليات لضبط تلك الآليات والتحكم في جماح المستجدات التي تولدت بين ليلة وضحاها في مدننا، وهو هجوم الريف على المدينة وما تبعه من تغييرات جوهرية في بنيتها أثّرت في هيكلية المجتمع، وانعكست على القرار السياسي في صلبه، في الوقت الذي انشغل علماؤنا الأفاضل بنوع من الترف الفكري.

نضرب مثلا الندوة التي عقدت لدينا في ديوان الكوفة عن المرحوم حنا بطاطو حينما انشغل المتدخلون بالطبقات الاجتماعية، والتنظير السياسي لها، من دون الخوض في ما هو أهم، وهو علاقة الريف والمدينة التي هي مفتاح العقد الاجتماعي الذي يستحق المعاينة الدؤوبة لحل مشكلة المجتمعات والمدن العربية.

يقودنا ذلك إلى معرفة موقفكم في التعامل مع حالة إحياء التراث؟

نعول في إحياء التراث على الطبقة الواعية التي انزلقت في بعض الأحيان للتعامل مع التراث كما تعامل معه جهلة القوم، وذلك في حالة من السطحية في قراءته، من دون الخوض في الصيغ الكيفية والتحليلية والتمثيلية لذلك التراث ومحاولة استقاء المفيد منه لينعكس حيا وملموسا في حياتنا المعاصرة، فإحياء التراث ليس المكوث في أحداث الماضي، وإنما نقل هواجسه معيشة في حالنا الحاضر.

ويقودنا هذا إلى هدف منشود هو البحث عن حداثة لم تحدث بعيدا عن الصيغ الجامدة السقيمة المجردة للتراث، لأن فحوى الحداثة يكمن في تميزها وعدم حديتها وجمودها وضيقها الفكري واحتوائها على منظومة القيم المرجوة ضمن الإطار الإنساني المتكامل وتسميه البعد الإنساني للحداثة المجرد من الصيغ المادية التي تعكسها كلمة «المقياس» في ذلك، الذي يعكس بذلك التكامل المطلق لهوية الإنسان مع المكان والزمان.

ويمكن تلمس ذلك في منظومة الظواهر التي طفت كمستجدات على سطح حياتنا المعاصرة، وفي لجة التفريق بين مواءمتنا الآلية والميكانيكية نجد مثلا مقصف الكباب الذي كنا نؤمه في السنوات الخوالي حل محله مطاعم الأكل السريع و«ماكدونالدز»، كل ذلك يحتاج إلى الوقوف مليا بواقعية، تنأى عن الرومانسية والعواطف والحنين إلى الماضي (نوستالجيه)، والبحث في إمكان ملاءمتها مع هاجس المجتمع ومتماشية مع رغبات طبقات الأعمار والأجيال الصاعدة فيها. وهذا يقودنا إلى نقطة جوهرية هي حساسية التعامل مع الإنسان ليس كبشر يعيش أيامه وينتظر أن يتوفاه الله وإنما بقدر كونه عاملا حيويا مبدعا يستحق العناية به.

وفي ذلك نعتقد أن الخصوصية التراثية لدينا هي حالة ليست انعزالية ومتقوقعة على ذاتها بقدر ما هي حالة يمكن الولوج معها إلى صلب التفاضل مع ثقافات العالم من دون أدنى حساسية أو مركب بالدونية، ويقودنا ذلك إلى دحض حالة الاستحواذ الثقافي الذي يجعلنا متشبثين بما في أيدينا ولا نريد أن نفيد به الآخرين، وهذا يقودنا إلى منظور جديد وإلى آفاق القرن الجديد وكيفية التعامل مع العالم المتغير والاستناد إلى التراث برؤية جديدة، واستشهد هنا بما قاله أبو نصر الفارابي في مفهوم «المعمورة الكونية» الشامل وانتقال الفكر فيها بتصور جديد يأخذ في الحسبان الحالة الشاملة للكون واحترام الخصوصيات والتفاصيل.

فمثلا، إنني عندما أصمم بناية للإنكليز أجد نفسي متقمصا روحا إنكليزية وأصبح إنكليزيا أكثر منهم لأصل بالنتيجة إلى أعمق العطاءات الخصوصية لذلك التصميم في إطار المكان والزمان. وأسلك هذا المسلك لأصل إلى لب المسألة وذروة النتائج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

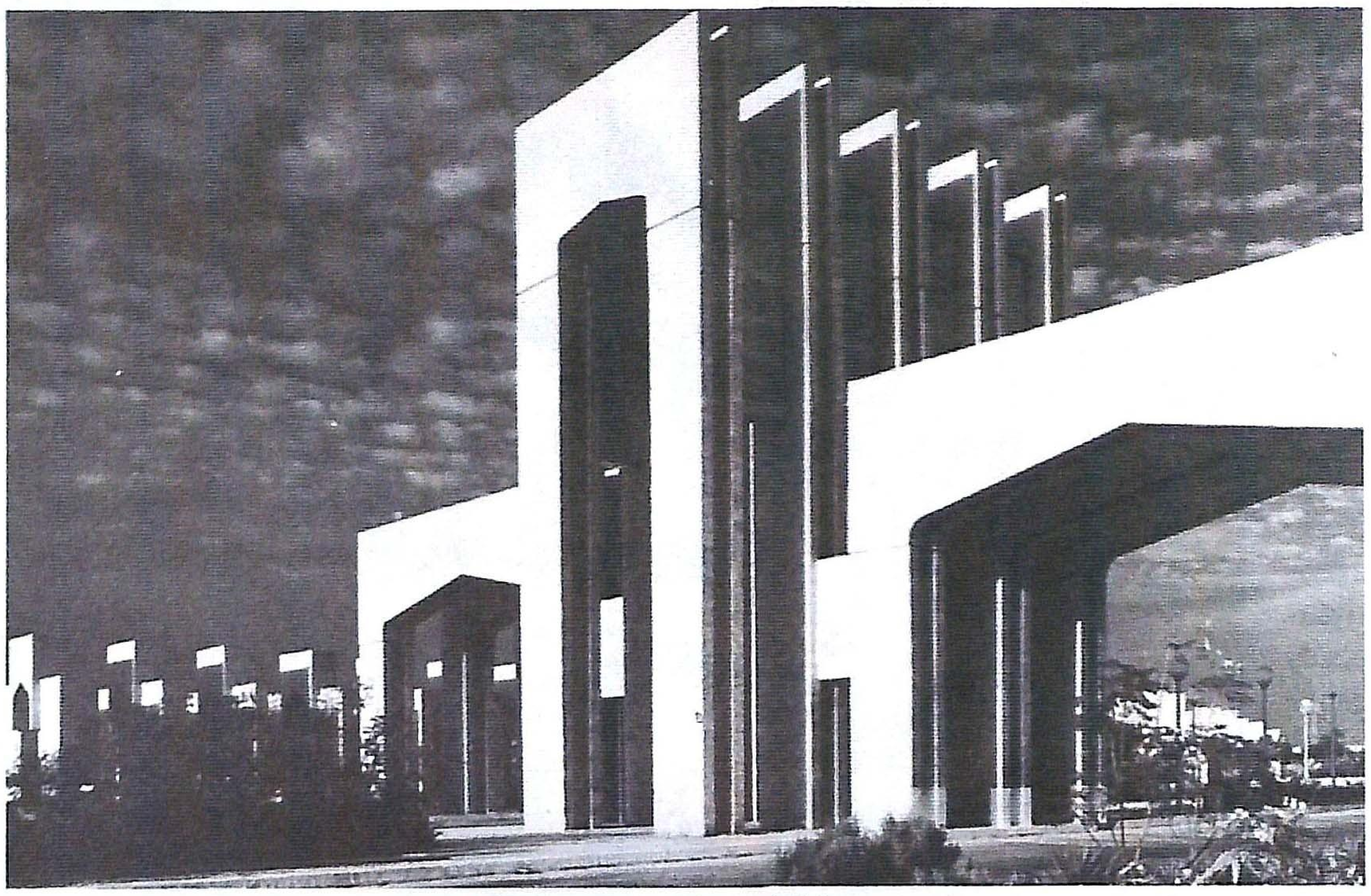
من خلال بث إنسانيتي فيها التي أشترك فيها مع الإنكليزي على الرغم من عدم سطوتي على المكان. وكذلك الحال في البعد الزماني.

ومن أجل الوصول إلى تلك الروحية في التعامل مع العمارة كان يجب أن نفكر بحالة معمارية تتكرس من خلال التعليم المعماري الذي توخيته عندما خططت جامعة الكوفة بحيث رمت إلغاء هيمنة التسيير الحكومي والبيروقراطية، وذلك من خلال مؤسسة حرة لا تتقيد بإملاءات السلطات وتدخلها. ونجد في ذلك أمثلة جامعات كمبريدج وأكسفورد في بريطانيا التي ليس لها أي صلة بالسلطات الحكومية، ولا سيما في مجال المنهجية والهدف العلمي. ولدينا أمثلة مؤسسات دينية كبيرة مثل الأزهر الشريف تستطيع لعب الدور نفسه وتسعى إلى عالمية الفكر وإحياء التراث الإسلامي من دون تدخل السلطات.

وآخذ مثالا على ذلك إعادة بناء مدينة مسقط الذي أشرفت عليه، وكان لي باع فيه، بحيث تسنى لي أن أطبق فكرة البناء الذاتي الذي يقوم على أكتاف أهل المدينة الذين سوف يجدون أن مصلحتهم تتداخل مع مصلحة إحياء مدينتهم، وقمت بطبع كتاب وزع على جميع بيوت المنطقة المراد إعادة تأهيلها، ليعرف كل منهم دوره، وما يعمله في داره، وما حدود الالتزام بهذا البرنامج الذاتي الذي تضبط آلياته مجموعة من التشريعات التي ألزمت الجميع التقيد بها، وتبناها السلطان نفسه لضبط ما يترتب عليها، بحيث جرى التقيد بالفكر العمراني من خلالها. وقد أخذ في الحسبان عدم المداهنة والتدليس في ذلك، ولا سيما لدى علية القوم وخاصتهم الذين يرومون التمتع بامتيازات كان الضلوع في التهاون بها سيؤدي إلى الحيلولة دون الوصول إلى النتائج المسطرة في ذلك المشروع الحيوي.

يقودنا الحديث عن عمران مدينة مسقط إلى السؤال عن إمكان توحيد الرؤى العمرانية بما يوصلنا إلى نظرية عمرانية عربية شاملة ومشتركة؟

إن للثقافة العربية المشتركة أثرا موحدا كبيرا في منظومة تلك المدن، ولكن يبقى لخصوصية كل مدينة مرده التكويني، وبكونه إرهاصة لحالة مكانية وزمانية ذاتية يمكن أن تختلف في طبيعتها مع شقيقاتها العربيات، على الرغم من كم العوامل المشتركة الموحدة التي تصب في هذا الاتجاه، فلكل مدينة جوهر كان قد أسس لها كينونتها بما يتناسب مع موقعها، وتكمن عروبتها في مقدار انتمائها إلى ذلك الموقع، وتماشيها مع معطيات الواقع الاجتماعي الذي حتما ستتبدل بتبدل أخلاقه، ويمكن الأخذ بذلك الأمر مناصا لأجل القفز إلى عالمية الفكرة التي تنتمي إلى إطارها وهويتها العربية التي


بوابة المدينة على الطريقة المكية

تختلف حتما باختلاف المكان، ففي رأيي لا توجد بيئة عربية واحدة، فهنالك الصحراء والسهل والجبل والساحل الرطب والأهوار العراقية، ولكل منها مقتضياته وخصوصيته، ولذلك سوف لا نجد قريتين متطابقتين في التخطيط.

لقد كان لي نشاط محموم في منطقة الخليج، ودراسة استغلال الأرض فيها بعد حقبة النفط والانفجار الحضري، وأخذت مثالا جانب الديرة من مدينة دبي التي كنت قد أنشأت بها مجموعة من المباني، وقد تسنت لي دراسة الحال فيها عن كثب وتوثيق ذلك في فيلم سينمائي يشرح خصوصية ساحل المدينة الممتد لمسافة عشرة كيلومترات، وكيفية الوصول إلى أدق الحلول المتناسبة مع خصوصيته البيئية.

ويمكن إجمال الحلول للمدن العربية من خلال الدراسة المعمقة لواقعها الحالي وواقعها المحتمل. فلنأخذ بغداد مثلا التي اعتبر أن الحلول التي كان يمكن أن تكون ناجعة في الثلاثينيات أو الأربعينيات من القرن العشرين لا تنطبق حتما على ما يمكن اقتراحه اليوم لإنقاذ حالها، ويمكن بذلك الخوض في حالة من التخطيط المرحلي على ثلاث مراتب، الأولى قصيرة المدى، والثانية متوسطة، والثالثة بعيدة، ويمكن أن تستغرق كل مرحلة من تلك المراحل خمسين عاما، يجري من خلالها الانتباه إلى ما يمكن الحفاظ عليه، وما يمكن أن يزال خلال كل مرحلة من تلك المراحل، وما يمكن أن يضاف إلى النسيج العمراني، لكي تتسنى المحافظة القصوى على محيا المدينة التراثي وضمان استمراره، وتطوره المتسلسل البعيد المدى، وبذلك نحتاج إلى آليات ونظام تشريعي يدعى التعويض والتحسين، ونعني بذلك نوعا من السياسة النفعية التي تصب في صالح أصحاب الأراضي المهملة التي أخططها وأعطيها أهمية استثنائية لترتفع أسعارها عشرة أضعاف سعرها القديم، ثم آخذ قطاعا منها وأخفض سعره ثم ألغيه كما هي الحال في كربلاء التي تستوجب المحافظة على المدينة القديمة، وتطويقها بحزام أخضر يحافظ عليها ويطور بيئتها المحيطة، ويمتد منه مجموعة من الشرايين باتجاه الخارج التي تبقي على تجمعات أسميها مجازا «الأورام السرطانية» فيما بينها، والتي يجب استئصالها وتخليص المدينة من أدرانها تباعا، والتي يمكن ملؤها بنماذج مدروسة تضطلع بمهمة القدوة الحسنة التي نتلمس جدواها تباعا بعد أن يبدأ الناس بتقليدها والاحتذاء بها، ويتبع ذلك توسع تجسيدها في أماكن أخرى.

وهذه النماذج حصيلة فكر واستيعاب للواقع الجماعي، وليس الفردي التي يمكن ضمان استمرارها بمعين ما ندعوه سلطة الثقات أو الأمناء التي يجب أن تكون منتخبة من العامة، أصحاب المصلحة في ذلك، ومجلس الأمناء هذا يضطلع بالتفكير المنظوري لحالة المدينة، وبالتفكير بما تؤول إليه الأحوال عندما يحل الأحفاد بين ظهراني مدينتهم التي يترحمون بسببها على أجدادهم.

وهكذا، سيرى جيل واحد من سكان المدينة إمكان هذا التحول وملامحه في واقع المدينة خلال الخمسين عاما التي يعيشها الفرد بين سني ٢٠ - ٧٠ عاما التي تتكرر على ثلاثة أجيال يمكن خلالها ضبط سكنات وهواجس المدينة وتطورها المطرد. ولا تفوتني في ذلك الإشارة، إلى أن تلك النتائج لا يمكن أن تطأ بر الأمان من دون تعاضد جميع القوى الفاعلة في المجتمع، وليس المخطط الحضري والمعمار فقط، فهي بالاضافة إليهم مهمة علماء الاجتماع والاقتصاديين والطبقة السياسية، بحيث يشكلون حالة استشارية، يدلي بها كل بدلوه بما يفقه في اختصاصه، والكل يصبح واحدا ممثلا لمجتمع واحد، وبذلك تلغى صفة الاعتماد على المهندس المدني الذي يشق الطرق ولا يعرف عواقب ذلك، حيث تعطى القيمة الحقيقية والكفاءة المثلى للحركة الآلية في المدينة، بحيث لا تطغى على قيم الإنسان وحسابه وتفاعله مع محيطه.

وهذه عوامل مساعدة في تكريس حالة من الإيثار والشعور بالرضا من قبل الجميع، والأمر غير تعجيزي ناهيك عن عدم أنانيته وتكريسه للربح السريع.

وقد شهدت على تلك الظاهرة التشريعية التي تعكس الحس الحضاري، والتي يتداخل فيها الحس الجماعي والدراسات النفسية التي تجعل الجميع يفكر من أجل الجميع وتتداخل مصلحة الفرد مع الجماعة. وفي تلك عبرة لذوي الألباب بالفصل الحساس بين العام والخاص، ورسم حدودها من خلال تلك التشريعات. وقد تكون لتلك التشريعات نتائج باهرة، وشهدت على ذلك في بعض مدن الخليج والجزيرة التي يمكن استثمارها بإرساء مشاريع البنية التحتية كالمساحات الخضراء والمتاحف والمراكز الثقافية والمكتبات والمشاريع النفعية التي تصب في النتيجة في المصلحة العامة بعد ما يُحث على ذلك بإلغاء الضريبة عليها، وإعطاء بعض الامتيازات لأصحابها ويلعب الإعلام دورا جوهريا في حيثيات ذلك.

ولي تجربة غنية في مدينة مسقط التي شهدت التحضر من خلال ثلاثة تجمعات شعبية التقيت خلالها بأهالي المدينة وجرى خلالها حث الحمية التي تسري في سجاياهم، وشجعتهم على التفكير بحاضر ومستقبل مدينتهم التي تهمهم وتهم أجيالهم الصاعدة.

أين ينصب همكم اليوم في نقل ذلك الثراء المعرفي والتنويري، ولمن ترومون وهبه؟

إن عرفاني السرمدي يعود دائما إلى هؤلاء الناس الذين نشأت بين ظهرانيهم وتلك الأزقة التي اكتسبت فيها أولى تجارب معترك الحياة، وذلك الحي الذي يحمل عبق الماضي والتاريخ، وتلك المدينة التي انتسبت بكل جوانحي إلى أزقتها وهوائها وشمسها ونخيلها وكذلك البلد الذي نهضت الدنيا بعده وعلم الدنيا كيف تنظم أمورها، فقلبي معه في السراء والضراء.

إن عرفاني لهؤلاء جميعا يجعلني أتوق إلى تلقين كل ما يمكن أن يكون نافعا للذين يأتون بعدنا، ويمكن أن يستندوا إلى نتاجنا الذي سيكون معينا لهم في مسعاهم وطموحهم.

وعادة ما أطرح على القوى الدينية المنظمة بأن يصرفوا النذر القليل مما يعتقدونه ضروريا في مناكب الدعوة ليكرس في انشاء معاهد للحضارة الإسلامية تكتسي طابعا حضاريا ويتجسد فيها برنامج عماري غني من قاعات درس ومحاضرات ومكتبة وافية، يؤهل فيها إلى نقل المعلومة والفكرة إلى الأجيال الصاعدة، كما كان في تراثنا لدى فقهاء الدين، مما يؤدي إلى التواصل وعدم القطيعة بين أجيال البشر. ويمكن أن يسيِّر ذلك المجمع اشخاص مرموقون. وبذلك يمكننا عدم التباكي على حالة العداء والجهل بنا من الآخرين، وعدم معرفة حقيقتنا في الوقت الذي نقف نحن مكتوفي الأيدي ونريد أن يتفهمنا الآخرون.

ونحن نحتاج إلى تطوير مفهومنا النظري والعملي للمعرفة، بحيث تتطور بالتوازي، وترفد الواحدة الأخرى، واضرب لك مثلا على جهلنا بكثير من المفاهيم الجوهرية مثل مصطلح استعمال الأرض أو البنية التحتية أو العمارة الفردوسية التي لن تجد لها من يرجع اليها على الرغم من جوهريتها في تطور التخطيط الحضري الشامل، ناهيك عن كثير من المعاني والمفاهيم الأخرى.

ونجد مفهوم التكافل الشعبي الجماعي، كما أن اعتماد المجتمعات على طاقتها الذاتية لم نجد من يفكر فيها أو يحاول أن يضع الآليات لتجسيدها في مجتمعات تئن من الاتكالية والفوضى في كل شيء. وأن عملية انقاذها لا تكلف سوى النذر اليسير من الجهد وكثير من التنظيم وبعد النظر. فمثلا إنشاء قرية يمكن أن يكون بصيغة عضوية تدريجية تطورية مع الزمان، بحيث نبدأ بزراعة النخيل حول الطرق المؤدية إليها، وفي أزقتها، ونستعين بأبسط الأشياء للبنية التحتية الضامنة لتطورها تباعا حتى تصل إلى مصاف عال بمعين أهلها أصحاب المصلحة في ذلك. ويمكن أن تكون الحلول بسيطة جدا ولكن المشكلة مصدرها السياسيون والإداريون وأحيانا المثقفون أنفسهم، ممن يعيش في دوامة من سفسطة لمفهوم التراث وتفسيره، من دون الخوض بانعكاس ذلك على حاضر المجتمع ومستقبله ◆

بدأت في الثمانين من عمرها

عائشة عجم مهنا أمية ترسم بالفطرة

عبدالرحمن حمادي - سوريا

في مدينة حلب، ولدت عائشة عجم مهنا في عام ١٩١٦، وككل فتيات جيلها لم يكن لها حظ بالتعليم، فقنعت بأميتها وبالزواج المبكر والإنجاب، حيث في أحد الأحياء القديمة في حلب تفرغت لتربية أولادها، الذين كان حظ أحدهم، وهو عبدالرحمن مهنا أن يتجه إلى الفن التشكيلي منذ صغره، ولأنه لم يكن يملك ثمن فرشاة وألوان، وجد في والدته معينا وممولا، ولم يكن التمويل هذا يأتي بسهولة، فقد كان يكلف الأم اقتطاع أشياء تعتبر من ضروريات معيشة الأسرة، وهو ما كان يلقى معارضة من بقية أفراد الأسرة، فهذه الأصباغ والورق المقوى والفراشي التي كانت تتأمن لعبدالرحمن هي بالتأكيد ليست أهم من الطعام والملبس، كما كان يعلن أفراد الأسرة، ولكن الأم كانت مصممة على أن تبقى الممول لابنها من خلال ما توفره من مصروف البيت، وبقيت تشجعه على أن يستمر بهذا الشيء الذي يسميه فنا تشكيليا، ولم تكن تعرف في الحقيقة لماذا تنحاز إلى ابنها هذا في ممارسته المكلفة للرسم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في أوقات فراغها كانت تتسلل بهدوء إلى الزاوية التي كان عبدالرحمن يرسم فيها، وتجلس تراقبه بمتعة وانسجام، ومع أنها لم تكن تفهم شيئا من هذه الأشياء التي يرسمها، إلا أنها كانت تجدها جميلة، وبالطبع لم تحاول أبدا أن تسأله كي يفسر لها ما يرسمه، لأنها بطبيعة الحال لن تفهم شيئا مما سيشرحه، بل هي في الحقيقة سمعت ابنها مرة يتناقش مع رسامين مثله كانوا في زيارته، ولم تفهم شيئا من حديثهم وهم يشيرون بأيديهم إلى الرسومات، كانوا يرددون عبارات مثل: البعد الرابع، التظليل، تناغم الألوان، وقد سرتها جدا هذه العبارات، لأنها أشياء موجودة في اللوحات التي رسمها ابنها، ولهذا عندما ذهبت لتصلي بعد أن قدمت الشاي لضيوف ابنها لم تنس أن تدعو الله كي يزيد من البعد الرابع والتظليل وتمازج الألوان في ما يرسمه ابنها.

ناقد صارم

أقام عبدالرحمن معرضه الأول في مدينة حلب، وكان لا بد من أن يصطحب مموله، أي أمه، التي كانت بدورها حريصة على حضور المعرض لتطمئن على أن ما وفرته من مصروف الأسرة طوال السنوات الماضية، وأعطته لابنها عبدالرحمن لم يذهب سدى، وقد شعرت بفخر كبير وفرح عارم، وهي ترى عبدالرحمن يشرح للزوار ما تعنيه اللوحات المعروضة، وفرحت أكثر عندما رأت البعض يشترون اللوحات تباعا، لكن ذلك لم يمنعها من أن تتساءل عما يجعل الناس يشترون هذه الرسومات غير المفهومة لديها؟ إنها الوان مختلطة وأشكال متداخلة يحتاج فهمها إلى أن يعيد ابنها شرحها لكل زائر.

ما الذي أصاب الناس؟ سؤال تسأله الحاجة عائشة لنفسها، وهي تتحسر على أيام طفولتها وصباها عندما كان الرسم له عزه الحقيقي، عندما كانت صورة «فطوم المغربية»، تزين كل بيت، وبجانبها صورة الزير أبو ليلى المهلهل، وهو يطعن بالسيف أعداءه، ومن كان وقتها يستغني عن صورة أبي الفوارس عنترة العبسي، وهو يفقأ عين عمارة الزيادي بالرمح، ولكن كل تلك الأشياء الجميلة اختفت الآن، واستعاض الناس عنها بهذه الأشياء التي لا تفهمها وصاروا يعلقونها في بيوتهم! وهي وإن لم تستطع أن تقول ذلك لابنها ولزوار معرضه، لم تجد حرجا من قوله لابنها في البيت، فابتسم ابنها وقال لها بلهجة من يريد أن يتخلص من تعنيف تخبئه له: هذا كان في أيامكم يا أمي، صور عنترة والزير سالم، وفطوم المغربية لم يعد الناس يتقبلونها، الآن هناك مدارس للفن و...

وبالطبع، كانت هذه الكلمات كافية لوضع عبدالرحمن في دوامة تعنيف مشدد، لأنه تجرأ على التقليل من أهمية صور عنترة العبسي، وفطوم المغربية التي كان يضرب بجمالها المثل.

التحدي

غادر عبدالرحمن حلب إلى دمشق ليستقر فيها، وقد ترك جزءا من أدواته وألوانه في البيت، ووجدت العجوز نفسها وحيدة بعد أن غادرها آخر أولادها إلى أماكن رزقهم، ولا تدري كيف وجدت نفسها ذات صباح تخرج علب الألوان وتمسك بفرشاة وتبدأ بالرسم، وقد ظنت أنها ستسلي نفسها لبضع دقائق، ولكن عندما انتبهت إلى نفسها، وجدت أنها قد أمضت بضع ساعات وهي ترسم، وفي اليوم التالي، عادت إلى الرسم لبضع ساعات أخرى، ولأنها لم تعد تذهب لزيارة أخيها جاء الأخ ليطمئن عليها، فوجدها وسط لوحات ورسومات كثيرة، وقبل أن يسألها بادرته إلى القول: انظر... لقد قررت أن أصير رسامة.

الأخ الذي يقربها في العمر ضحك من كلماتها وهو يقول: «يا مثبت العقل... من بعد ما شاب أخدوه للكتاب...؟».

لكن سرعان ما تحول ضحك الأخ إلى دهشة، وهو يتطلع إلى ما رسمته أخته، فقد كان ما رسمته جميلا، ومع ذلك أصر على موقفه وهو يردد: من بعد ما شاب أخدوه للكتاب.

بالطبع لم يخبر أخوها أحدا بما تفعله أخته، إذ هل يعقل أن امرأة تجاوزت الثمانين تنهمك في بيتها بالرسم، وتقرر أنها صارت رسامة، لكن أخته لم تخف ذلك، بل اتخذت قرارا حاسما بأن تسافر إلى دمشق وتزور ابنها الفنان، وما إن وصلت إلى بيته في دمشق، وقبل أن تترك له فسحة كافية ليرحب بها أمرته بصرامة أن يحضر لها قماشا وألوانا وفرشاة، ولم يكن أمام عبدالرحمن، إلا أن ينفذ ما طلبته، وما إن فعل حتى أمسكت بالفرشاة، وبدأت ترسم أمامه، ومن دون أن تنتبه إلى جيوش الدهشة التي غزت وجه ابنها وزوجته وهما يريان يد العجوز تستنبط أشكالا إبداعية بما تعنيه الكلمة من معنى، وبعد أن انتهت من لوحتها التفتت إلى ابنها، وقالت بصرامة: رسمت في حلب الكثير من هذه الرسومات، اذهب وأحضرها، أريد أن أعرضها في معرض مثل المعرض الذي تعرضون أنتم فيه.

النجاح

سافر عبدالرحمن إلى حلب، كما أمرته أمه وأحضر ما رسمته، وعندما وصل إلى دمشق لم يذهب إلى البيت، بل ذهب باللوحات إلى المركز الثقافي العربي، وفرشها أمام مدير المركز الذي انجذب إليها، وهو يشيد بهذا التحول الذي حققه عبدالرحمن مهنا في تجربته الفنية، لكن عبدالرحمن عقب، وهو لا يزال في حالة ذهوله: أي تحول؟ إنها لوحات رسمتها أمي... هل تصدق؟

وبالطبع، لم يصدق مدير المركز إلا بعد أن رافق عبدالرحمن إلى بيته ووجد العجوز منهمكة في رسم لوحة جديدة، وبعد أيام، شهد المركز الثقافي العربي في دمشق معرض الفنانة الحاجة عائشة عجم أدبي ذات الخمسة والثمانين عاما، وليتحول المعرض إلى تظاهرة فنية جماهيرية وسط احتفال إعلامي لم يحظ به فنان من قبل.

طوال أيام المعرض لم تشرح الحاجة عائشة لزوار معرضها شيئا، كما رأت ابنها يفعل في معرضه، فهي لا تجيد الحديث مثله، كما أنها لا تعرف تلك العبارات التي يقولها، وكل ما تعرفه أنها بدأت ترسم كالعطشان المحروم طوال عمره من الماء، ثم وجد الماء متوافرا أمامه فجأة، وهي عندما ترسم تشعر بأنها تعيد رسم أشياء رسمتها مرارا في عقلها منذ سنوات بعيدة عندما كانت في بيتها القديم بحلب القديمة.

هذه الكلمات ربما كانت هي الكلمات الوحيدة التي نجحت بقولها للصحافيين الذين توافدوا على المعرض يكتبون عنه وعنها، وقد دهشت كثيرا عندما أحضر لها ابنها رزمة كبيرة من الصحف والمجلات، وفي كل واحدة صور لها وللوحاتها مع كلام لم تفهمه عندما بدأ ابنها يقرأه لها تباعا، وقد لخص لها ابنها كل ما ورد في هذه الصحف والمجلات قائلا: الخلاصة.. أنهم يقولون عنك فنانة كبيرة ولوحاتك تمثل الإبداع الفطري الذي لم يتأثر بالمذاهب الفنية الحديثة.

وطبعا كانت صورها منشورة في مجلات وصحف أجنبية تحتاج إلى ترجمة كما قال ابنها؛ وهي بالتأكيد لا تختلف عما ورد في الصحف والمجلات العربية، ولا يهمها كثيرا ما هو مكتوب، ولكن يهمها أن تفهم ما الذي يعنيه قولهم بأنها لم تتأثر بالمذاهب الفنية الحديثة، ترى هل هذا الكلام مديح أم هجاء!! وقد سرها أنه مديح كما أكد لها ابنها.

فمعرض في حلب

أيام من التعب في دمشق، حيث الوقوف أمام الكاميرات والإجابة عن أسئلة الصحافيين كانت ستضعها في مواقف محرجة لولا وجود ابنها الذي كان يتدخل ويشرح للصحافيين بلغة الفنانين، وكانت أيام التعب ستمتد أكثر، فقد جاءت المراكز الثقافية الأجنبية في دمشق تدعوها لإقامة معارض فيها، وجاء أصحاب الصالات الخاصة يعرضون أن تقيم معارض في صالاتهم أو شراء لوحاتها بالسعر الذي تطلبه، لكنها أجلت ذلك كله وقررت العودة إلى حلب مع كامل لوحاتها، والهدف هو إقامة معرض في هذه المدينة التي ولدت وعاشت فيها، وكانت شهرتها قد سبقتها من دمشق، فوجدت فور وصولها من يستقبلها ويقيم معرضا للوحاتها، وحيث تحول المعرض كما في دمشق إلى تظاهرة فنية جماهيرية، ولم يفارق أخوها المعرض لحظة واحدة يغمره الفخر والفرح بالنجاح الذي حققته أخته، وبالطبع كان عليه أن يتحمل عبارتها التي كانت توجهها إليه كلما اقترب منها، وهي: من بعد ما شاب أخذوه للكتاب.. أليس كذلك!

وسط هذا النجاح تضع الحاجة عائشة جدولا في سرها اختارت فيه الخيارات المعروضة أمامها، فقد كان من المقرر أن تسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا لترافق لوحاتها في معارض عرضت الهيئات الثقافية الرسمية في البلدين إقامتها، ولكن أحداث ١١ سبتمبر جعلت ذلك مؤجلا الآن، لكنها قررت الموافقة على السفر إلى أوكرانيا بناء على دعوة من الحكومة الأوكرانية لإقامة معارض في عدة مدن هناك، ووافقت على ان يقيم لها المركز الثقافي الفرنسي في دمشق معرضا.. والله أعلم ما في جدولها الذي لا تفصح به لأحد؟

الفن بالفطرة

يؤكد علم النفس على أن الإنسان فنان بالفطرة، واقصى حالات الفن تتبدى في طفولة الإنسان، والإنسان ينجح في أن يظهر فنانا إذا استطاع أن يحافظ على طفولته في أعماقه، ولعل هذا هو السبب الذي يجعلنا ننجذب باستمرار إلى تلك الأعمال التي تميزت باللمسات البدائية وحافظت على ملامح الطفولة في ثناياها، الأعمال التي لا يمكن تصنيفها تحت مسميات المدارس الفنية الحديثة، وإذا أردنا مثالا قريبا فنذكر أعمال الفنان الدمشقي أبو علي التيناوي، الذي عاش حتى أواسط السبعينيات في دكانته الصغيرة في دمشق يرسم لوحاته الشعبية عن الأبطال في السير الشعبية مثل عنترة بن شداد والزير سالم وجساس وفطوم المغربية، وقد اشتهرت أعماله في حياته وتحولت إلى قطع ثمينة بعد وفاته، بل صارت مذهبا يحاول فنانون عرب أكاديميون كبار تقليده، وما ذلك إلا لأن التيناوي رسم بفطرته، بعيدا عن معرفة المذاهب الحديثة في الفن، وبعبارة أخرى عبر التيناوي عن الفن بالفطرة، وحملت أعماله تجسيدا للخيال الشعبي في حالاته البدائية.

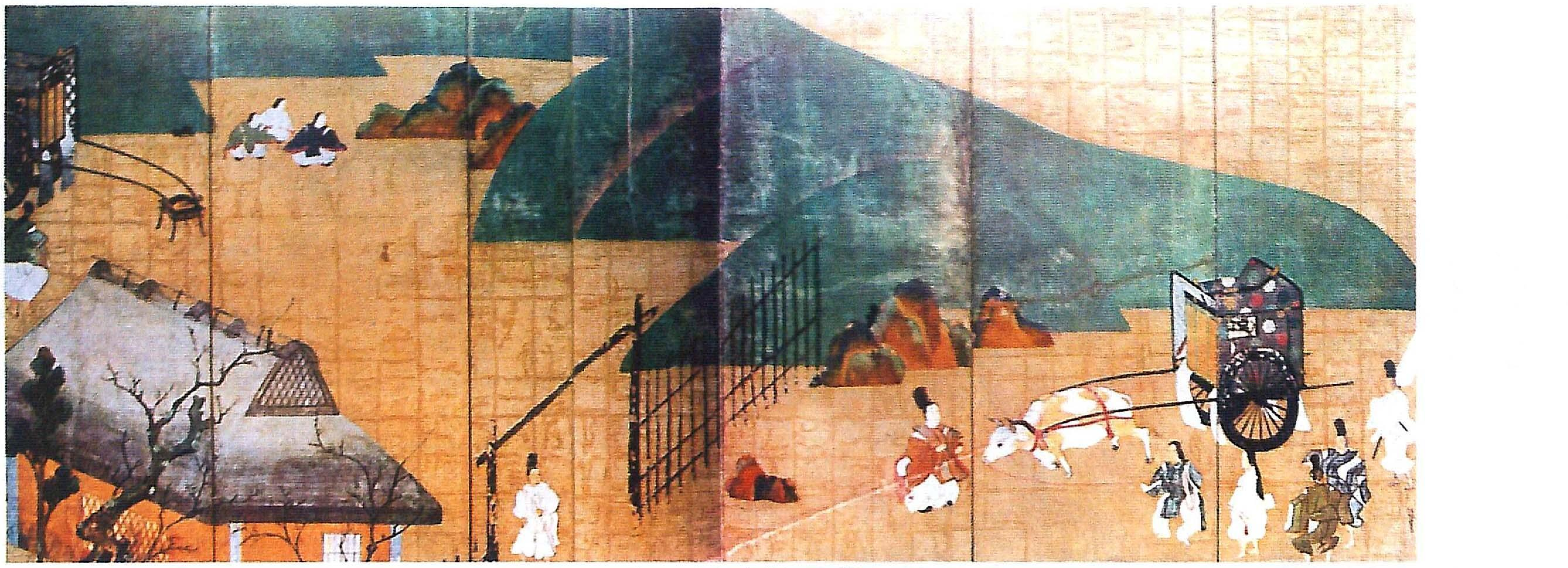
الأمر نفسه يتكرر مع عائشة عجم مهنا، فهذه المرأة الأمية لم تطلع على مدارس ومذاهب الفن الحديثة، وبالتأكيد لو أتيح لها أن تتعلم وتمارس حريتها في بدايات القرن الماضي لكنا مع فنانة كبيرة، ولكن بنمط آخر غير النمط الذي هي فيه الآن، لكنها وبعد خمسة وثمانين عاما من عمرها، تفجر فجأة طاقة هائلة في الرسم، وبالتالي فإن نواتج هذا التفجير يمثل أقصى حالات الفن الفطري الكامن في الإنسان.

في الخامسة والثمانين تستحضر عائشة عجم الطفلة الصغيرة فيها وتجعلها ترسم بما تحس به الطفلة، ترسم الأشكال والوجوه والأجساد والشخوص بتضخيم ومبالغة للجزئيات الصغيرة، فنجد ضخامة الشاربين في وجوه الأشخاص الذين يمثلون الفروسية والبطولة، بينما تختفي الشوارب أو تكون خفيفة في وجوه الأشخاص الذين يجندلهم الأبطال «أصحاب الشوارب الكبيرة»، وضخامة الشاربين كانت من مظاهر الرجولة التي يحرص الرجال عليها بشدة في بدايات القرن الماضي، أي أيام طفولة عائشة، وعندما ترسم الطبيعة ترسمها كطفل يرسم شيئا ويشير إليه بسهم ويكتب: هذا كذا، فالأزهار مرسومة بتفاصيل لا يجيد الطفل رسم غيرها عندما يريد رسم الزهور «اغصان وفروع خضراء وأزهار حمراء»، والأشخاص الذين ترسمهم دائما يقفون في حركة ثابتة أمام المتلقي، وكأنهم يقفون أمام كاميرا لتصورهم، وغالبا ما تروي اللوحات حكاية تحاول الفنانة سلسلتها، فنجد مثلا رسما لفارس يحمل سيفا كأنه يستعد للنزال، ثم نراه في الرسمة التالية قد جندل خصمه الممدد أمامه، وفي الرسمة الثالثة نرى الفارس مع أمير، والفارس في قمة رجولته من خلال شاربيه وقد وقف عليهما طيران، وفي الرابعة نجد الفارس سعيدا مع أسد، وقد خنع الأسد له.

ولأن عائشة ترى الألوان بفطريتها نراها تكثر من استعمال الألوان من دون اهتمام أن تأتي الألوان في مواضعها المفترضة، فالهر مثلا ملون بالأخضر والأحمر، ووجوه الرجال بالأصفر والأحمر، وهذا طبيعي لأنها توظف الألوان لزخرفة اللوحة أكثر من محاولة التعبير بها، وهكذا نراها تتعامل مع الألوان الصارخة «الأحمر بشكل رئيسي ثم الاخضر، ونادرا ما نجد ساحة بياض في أي لوحة حتى في الأماكن التي يفترض أنها بيضاء.

باختصار، إن أعمال الفنانة عائشة عجم مهنا تمثل فطرية الفن والجانب الطفل في الإنسان، وقد نجحت هذه الفنانة في استحضار الجانب الطفل من شخصيتها، فقدمت أعمالا لا نستغرب عندما نعرف أنها صارت مادة بحث لدى عدد من كبار نقاد الفن التشكيلي في العالم وهم يدرسون حالة امرأة انكشف جانبها الفني الفطري فيها وهي على أعتاب الخامسة والثمانين ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



سو ناتسو.. منظر لسيكيا دي روماني دو جونتي

تشكل الرؤية الخاصة للطبيعة مدخلا مهما لفهم جماليات الفنون الشرقية، حيث أن الفن الشرقي قد خلق توافقا كاملا بين الإنسان والطبيعة. وذلك من خلال العقائد والفلسفات الشرقية، كالطاوية والهندوكية والبوذية وفلسفة الحلول الإسلامية، وهذا ما منح الفنون الشرقية تلك القوة الروحية التي شملتها. وربما كان هذا الامتداد الروحي، هو الذي جعلها تحتفظ ببذرة المستقبل، وبقدرتها على تحدي الاتجاه المادي للحضارة الغربية.

تتأثر بالبعد الروحي والعالم الطبيعي

جماليات الفن الياباني

http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. أمل نصر - مصر

الفنون الشرقية تشترك في أنها فنون ترتبط بالعقيدة، وتهتم بالبعد الروحي، وتقر بوحدة الإنسان والعالم الطبيعي، حيث يبدأ الفنان الشرقي من الجزئي والمحدود، ويرسل روحه إلى اللامحدود، إنه يظل يمعن في وشي موضوعه وشيا دقيقا حتى يتمكن في نهاية الأمر من أن يخلق نوعا من الفن يتجاوز الفردية التي تنتسب إلى المادة والمكان والزمان، وبهذا ترتفع الروح إلى ما يوشك أن يكون اتحادا صوفيا بشيء عميق الاتصال بنفوسنا، أو بحقيقة سابقة لهذا العالم ومنبثقة في أجزائه، ومتحررة من كافة الإرادات، ومن التغير والموت بشتى صورهما.

من هنا كانت بوذية الزن - وهي العقيدة الرئيسية في اليابان - تسعى إلى التوحيد بين العقل والمادة، أي بين الروح الداخلية وبين العالم الخارجي، وبالتالي تصبح الحياة وحدة واحدة، ولا يوجد مجال للصراع بينهما، لأن جميع الأشياء تتحد وتكون النتيجة هي الصفاء الداخلي. كذلك اهتمت بوذية الزن اهتماما عميقا بالجمال والقدرة على رؤية وتأمل المعاني الدفينة لعناصر الطبيعة، ورأت أن أهمية الأشياء المتصلة بالعالم الخارجي تعادل أهمية الأشياء المتصلة بالروح، وأنه في سياق هذا الترابط الذي يجمع بين ما هو صغير وما هو كبير، فإن الذرة تحمل قدرا من روح الكون، وأن الكون يتألف من العديد من الذرات وبهذا، فإن تعاليم الزن تدخل في حكم المعايير الإنسانية والأخلاقية والروحية، وتحاول أن تزيل العقبات التي تفرضها المادة على روح الإنسان، وتعطله عن الرقي الروحي الذي يستطيع من خلاله الشعور بصدق بكل مظاهر الجمال الطبيعي الذي يحيط به ليضفي على روحه معاني ومباهج تمكنه من التعبير عن فن حقيقي، ذلك لأن فهم الطبيعة كان يحمل دائما معنى روحيا، حيث يجري من خلال هذا الفهم تخطي صعوبات العالم الواقعي، والانطلاق فيما وراء العالم المادي الذي يحد من التدفق الحر للمشاعر الإنسانية نحو العالم الطبيعي.

ولقد أثرت تعاليم الزن في نظرة الفنانين اليابانيين لمفهوم الأشياء، وعلى تصورهم للتكوين في أعمالهم، فلقد اعتبروا أن عالم الوجود لا يتحقق فقط عن طريق الوجود المادي للأشياء، بل إن للأشياء وجودها الروحي الخاص، وماهياتها،

هينغ ميوو.. على ظهر سفينة في نهر في الخريف ١٣٦٠ م

لذا، يجب أن تتحقق في عالم تشغله المدركات الروحية، ويتعادل مع تلك الشفافية الجميلة التي تبعثها هذه المدركات، لذلك كان لهم جمالياتهم الخاصة التي تتفق مع مضامينهم الروحية وفكرتهم عن العالم.

وقد طرحت الزن مفاهيم عدة، مثلت بدورها عناصر للجماليات اليابانية يصور لنا بعضها الراهب البوذي كينكو في كتابه «مقالات في الكسل» الذي كتب بين أعوام (١٣٣٠ - ١٣٣٣)، حيث اختار أربعة عناصر ذات أهمية خاصة في محاولة التعرف على الإحساس الياباني بالجمال، وهي: الإيحاء، واللاتماثلية، والبساطة، والقابلية للتلف والفناء، وسنناقش هذه العناصر في ضوء هذا المؤلف:

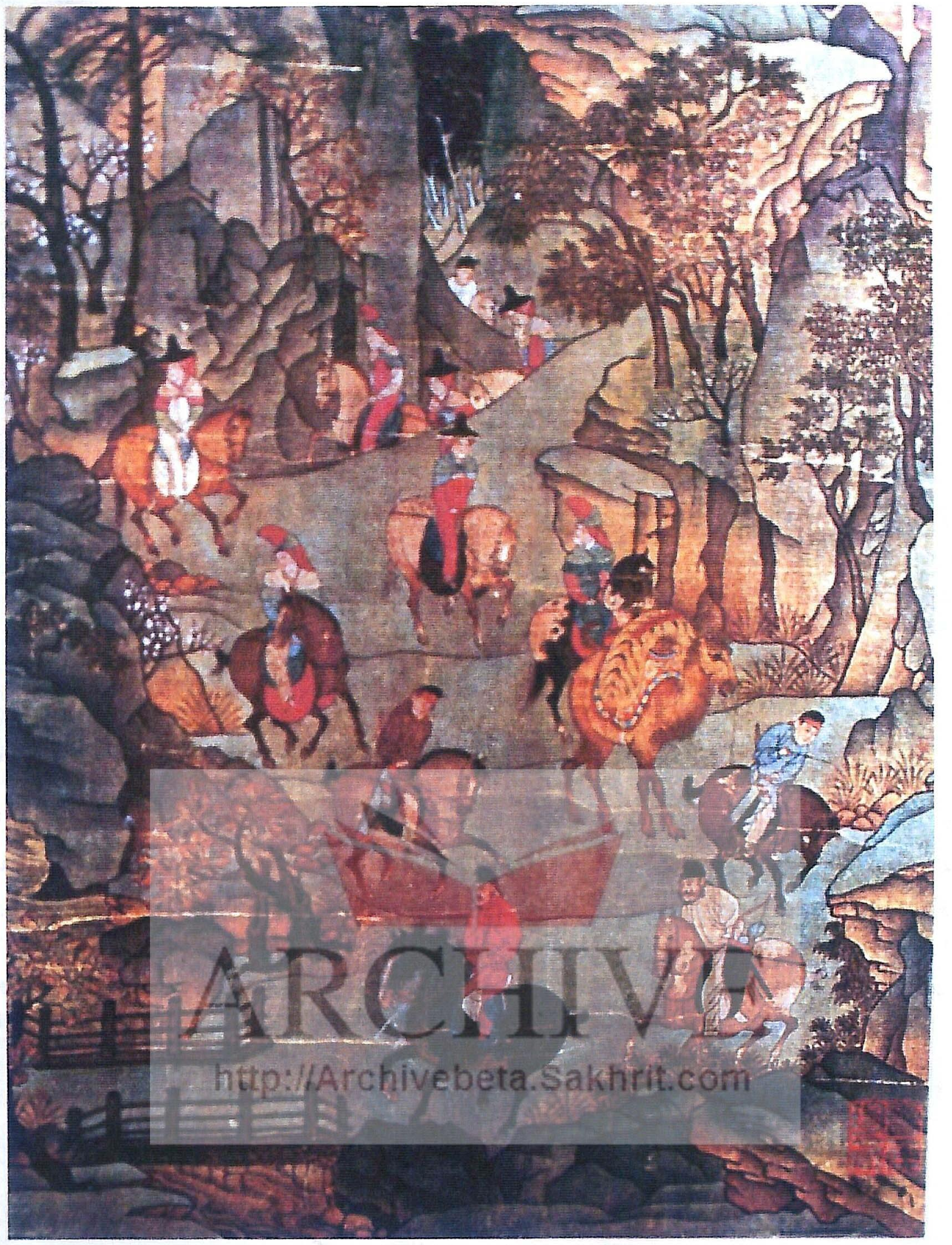
الإيحاء: إن أبلغ تعبير لتأكيد كينكو لعنصر «الإيحاء» بصفته مبدأ جماليا يطالعنا في قوله:

«ترى أيتوجب علينا ألا ننظر إلى أزهار الكرز، إلا وهي في أوج ازدهارها، أو إلى القمر إلا عندما لا تظلله الغيوم؟ إننا إذ نتوق إلى القمر، ونحن ننظر إلى المطر فإننا نشعر بتأثير أكبر عمقا، إن البدايات والنهايات في جميع الأشياء هي موضع الطرافة والتشويق، إن القمر الذي يبدو قبيل بزوغ الفجر يؤثر فينا على نحو أعمق من بدر بلا غيم فوق آلاف الأميال. ما أروع القمر وضوءه المشوب بخضرة، إذ نراه خلال هامات أشجار الأرز في أودية الجبال، أو إذ يتوارى برهة وراء سحب متعانقة ساعة هطول مطر مباغت.

هذه الصورة الرائعة، وهذا الفهم الخاص للجمال في الطبيعة، نراهما متألقين بوضوح في المنظر الطبيعي في التصوير الياباني، حيث كانت جميع مفردات الطبيعة موضوعا محببا إليه.

ومن الواضح أن اليابانيين كانوا يرون أن وصول الأشياء إلى حد الاكتمال يسد الطريق أمام الخيال، فالبدر في تمه وأزهار الكرز في أوجها لا توحي بالهلال أو البراعم، ولكن الهلال والبراعم توحي بالأزهار الكاملة. إن البدايات التي توحي بما هو آت، أو النهايات التي توحي بما كان، تفسح المجال للخيال كي يمتد ليتجاوز الحقائق الصماء، وليصل إلى أقصى حدود قدرات قارئ قصيدة شعر، أو مشاهد مسرحية كلاسيكية، أو عاشق لوحة وحيدة اللون.

وهذا ما يبرر استخدام الفن الياباني للون واحد بدرجاته في أعمال كثيرة والتعبير من خلال القيم المختلفة لدرجات اللون الواحد عن الإحساس بالقرب والبعد عن طريق إعطاء الأشياء، والأشكال القريبة درجة لونية أوضح وأكثر تحديدا، بينما يعطي الأشياء البعيدة درجات لونية باهتة مختصرة التفاصيل مستخدما الإيحاء في تصويره للأبعاد المكانية أكثر من التقرير الواقعي للمكان، من هنا، يميل تركيب التكوين لديه إلى الاعتماد على قيم الانسجام أكثر من اعتماده على قيم التناقض والتقابل في بناء العمل الفني، وربما من هنا نجد تلك المسحة الضبابية الغائمة في فن تصوير المناظر الطبيعية في الفن الياباني تلك التي تكشف عن جمالية الإيحاء.


عمل لفنان غير معروف.. رحلة الامبراطور ينج إلى شو

وفي التصوير الياباني كان استخدام الإيحاء يأخذ أبعادا كثيرة، كانت لمسات قليلة لفرشاة كفيلة للإيحاء بسلسلة من الجبال، أو لمسة واحدة توحي بعود الخيزران. كانت الرغبة في الإيحاء أكثر من الرغبة في إبراز الدقائق والتفاصيل وراء تفضيل الرسم بالحبر. وعلى الرغم من تمتع اليابانيين بإحساس مرهف اللون، فإن الكثيرين من فناني اليابان يميلون إلى الابتعاد عن تعدد الألوان في اللوحة، إن ربوة مرسومة باللون الأخضر، لا يمكن أن يكون لونها غير اللون الأخضر، ولكن من الممكن لربوة تكون خطوطها حصيلة لمسات قليلة من الحبر الأسود أن يكون لونها هذا اللون أو ذاك.

اللاتماثلية: وهي عنصر ثان من عناصر الجمالية اليابانية. وفي هذا يقول كينكو «في كل شيء - مهما كان هذا الشيء - يكون التماثل غير مستحب، إن ترك شيء ناقص كما هو يضفي عليه طرافة ويعطي المرء شعورا بأن هناك مجالا للنمو والتكامل».

تتضح تلك القيمة في أعمال التصوير والحفر الياباني، حيث نشعر أن العناصر التي تتمثل من خلالهما هي موجودات أثيرية في سبيلها للتخلق والنمو، وأنها توحي أكثر مما تقرر شكلا ما مكتملا، ولأن اليابانيين يتحيزون لعنصر عدم الاكتمال أو «اللاتماثل»، و«اللاتناظر»، لذ لا يمكن أن نجد في أعمالهم التصويرية شكلا يتوسط الصورة ليقسمها إلى جانبين متماثلين أو متشابهين، لقد حققوا التوازن في تكويناتهم عن طريق أن تكون العناصر مكملة بعضها لبعض لا متماثلة بعضها مع بعض. حتى في فن الخط كانوا لا ينصِّفون خطا أفقيا بخط عمودي. فالخط العمودي يجب أن يقطع الخط الأفقي عند نقطة غير متساوية الأبعاد من كلا الطرفين، إذ إن الحرف متماثل الأجزاء يعد في حكم العدم.

البساطة: وهي العنصر الثالث في الجمالية اليابانية، تلك الصفة التي اعتنقها الياباني في جميع مناحي حياته. فاليابانيون يرون أن شيئا رائعا أن يكون الإنسان بسيطا في ذوقه، وأن يتجنب الإسراف، وألا يقتني شيئا، وألا تتملكه رغبة ملحة في النجاح الدنيوي، وقد لقن الياباني أن يعتقد «أن الأقل هو الأكثر».

لقد انعكست البساطة كعنصر جمالي في أعمال التصوير الياباني، حيث حرص المصورون على تصوير الشيء بأقل عدد ممكن من اللمسات المعبرة عنه، وتخليصه من التفاصيل المادية الزائدة ليحتوي على أنقى سماته. من هنا نجد هذا النقاء والتلخيص في تكوينات الفن الياباني والبعد عن التفاصيل المعقدة والأشكال المتراكبة.

القابلية للتلف والفناء: هي آخر العناصر الأربعة للجماليات اليابانية وهي أغرب السمات، ففي الغرب يفضل الناس الدوام على الفناء. واستخدموا الخامات التي تحقق لهم ذلك، أما اليابانيون فيبنون وفي ذهنهم فكرة الزوال، وهم لا يتقبلون فكرة عدم الدوام فحسب، بل هم يسعون إليها بشغف كبير وفي ذلك يقول كينكو:

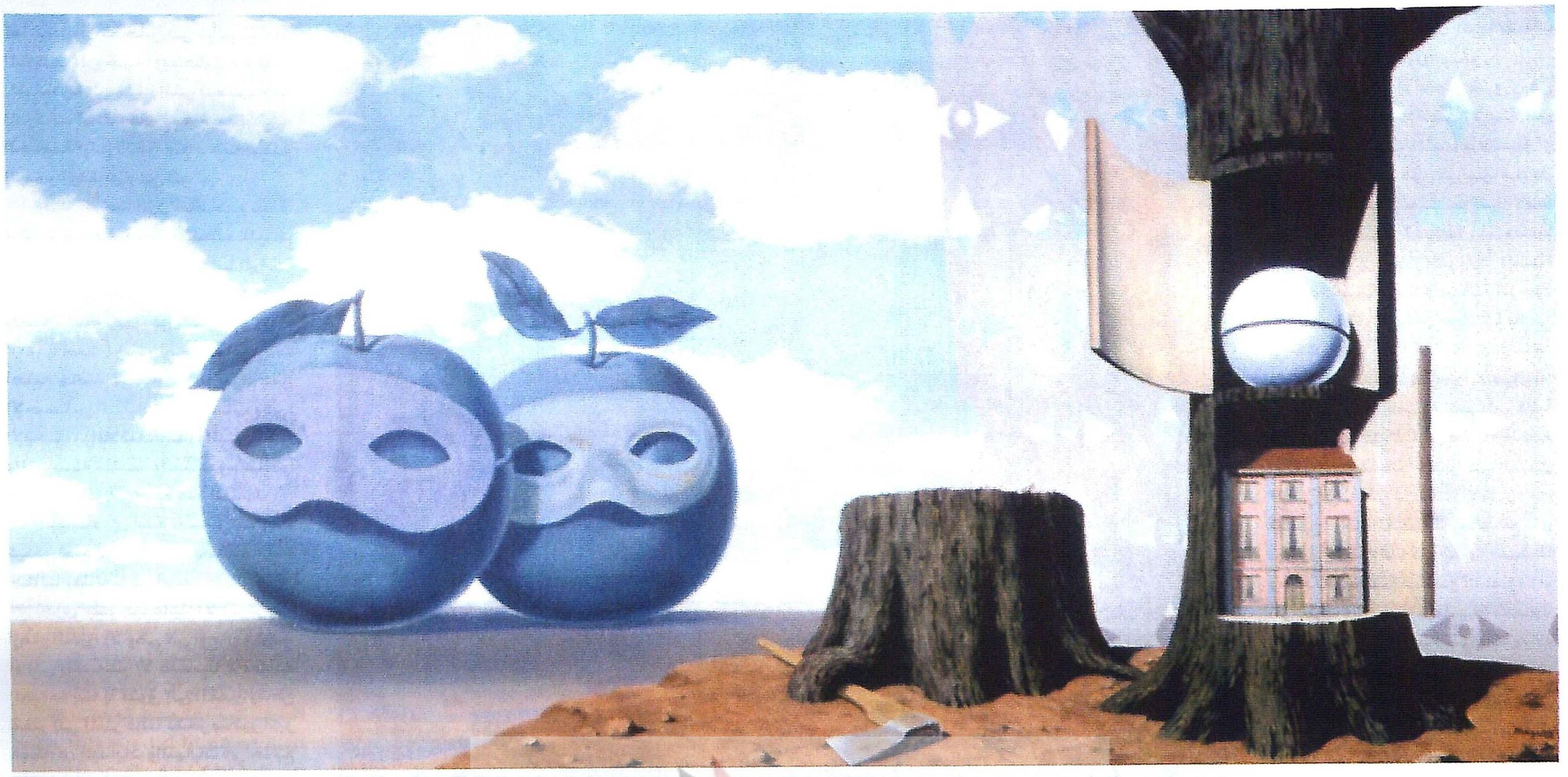
«إن عدم الدوام عنصر ضروري في الجمال لو قدر للإنسان ألا يتلاشى أبد الدهر كحبات الندى بأداشينو أو كسحب الدخان فوق توريبياما، بل عاش في هذا العالم إلى الأبد، لفقدت الأشياء قدرتها على دفعنا إلى الأمام! إن أنفس شيء في الحياة هو عدم ضمانها، فهشاشة الوجود الإنساني، قد لا يكون معترفا به في أي مكان آخر بمثل ما هو معترف به في اليابان كشرط ضروري للجمال».

وربما تلك الخاصية الجمالية كانت هي السبب في عدم إعطاء الجسم الإنساني وضعا مميزا في العمل الفني الياباني بل صوِّر كجزء من نسيج داخل العمل لا يتمتع بأي تبجيل خاص؛ لذا كان يصور مسطحا ومحللا لمجموعة من الخطوط أو الزخارف وبدرجة الاهتمام نفسها بالعناصر الأخرى، فيختفي ظله ووزنه ولا يشكل موضوعا منفردا للعمل الفني. حيث يصوَّر العنصر الإنساني فيه ممثلا جزءا من تركيب التكوين ويدخل في علاقات متعادلة مع النص الكتابي، ومع عناصر الطبيعة المصورة من نباتات وجبال وسحب. وغالبا ما يصوَّر الإنسان ضئيل الحجم في الأعمال التي تصوِّر الطبيعة في الفن الشرقي مستغرقا في تأمل معاني الطبيعة، وقد نجد في صور أخرى أشخاصا قليلين في حجم ضئيل يعبرون نهرا في قارب أو عند قواعد جبال كالأبراج، أو قد نجد مسافرا يسير وحيدا. كل ذلك يرمز إلى ضآلة الإنسان بالنسبة إلى الطبيعة. من هنا يحاول المصور الشاعر أن يدع نفسه تتوه في رحابة المنظر ويجعلنا ننسى حجم الإنسان الذي هو الفيلسوف أو الشاعر أو المسافر، ونستشعر أكثر بهدوء منظر الصباح المبكر أو الضباب المتصاعد من النهر أو الإحساس بوحشة المسافر وهدوء الشتاء.

وتتلخص هذه الكلمة لفان جوخ VAN GOGH (١٨٥٣-١٨٩٠) الذي كان شديد الإعجاب بالفن الياباني جماليات هذا الفن فيقول:

إذا درسنا الفن الياباني فسوف نرى إنسانا حكيما فيلسوفا وذكيا من دون شك، ولكن كيف يقضي هذا الإنسان وقته؟ هل في دراسة المسافة بين الأرض والقمر؟ لا... إنه يدرس عودا واحدا من الأعشاب والحشائش... ورقة صغيرة من أوراق النبات، ولكن هذه الورقة تقوده إلى أن يرسم كل النباتات، ثم الفصول، ثم الجوانب المتسعة الفسيحة للريف، ثم الحيوانات، ثم الشكل الإنساني... هكذا يمضي الفنان الياباني حياته... إنني أحسد اليابانيين على الوضوح الشديد في أعمالهم، إنها ليست مرهقة أو مملة، ولا تبدو كأنها تمت على عجل. إن أعمالهم بسيطة كعمليات التنفس، وهم يقومون بعمل الأشكال من خلال لمسات رقيقة واثقة بالفرشاة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



إذا كانت الأحلام هي الأقرب إلى موضوعات المدرسة السريالية فإن أحلام الفنان البلجيكي رينيه ماغريت (١٨٩٨ - ١٩٦٧) متنافرة، وهي تحمل دائما عنصر المفاجأة، كما تحمل صورا من طفولته البعيدة التي انتهت بمأساة مؤثرة، حيث انتحرت أمه بإلقاء نفسها في النهر حينما كان في الثانية عشرة من عمره، ولم تغب تلك الحادثة القاسية عن ذهنه طيلة حياته، ونجد ما يشير إليها في لوحة «تأملات الرجل الوحيد» (١٩٢٦) حيث نرى جسدا شبحيا أبيض يطوف خلف رجل يعتمر قبعة ويقف قرب النهر، ولكن ماغريت يكره تفسير أعماله، حيث يقول: «إذا كان الناس يفضلون الدخول من الجدران بدلا من استخدام الأبواب، فما الذي تتوقعونه مني!»، وكانت تجربته تتشكل في إطار سريالي خاص منذ أوائل العشرينات، قبل أن يلتقي برواد السريالية التي بدأت كحركة أدبية، انضم إليها الرسامون تباعا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الواقعية السحرية في أعمال رينيه ماغريت:

العالم من حولنا يتغير دائما!

بندر عبدالحميد - الكويت

بعد أن تخرج ماغريت من كلية الفنون الجميلة في بروكسل، وفي العام الذي تزوج فيه ١٩٢٢ عمل مصمما في مصنع لورق الجدران، وفي تلك الفترة أنجز عددا من اللوحات التجريدية، وبالمصادفة تعرف على لوحة من أعمال جيورجيو دي كيريكو أثارت اهتمامه وهي لوحة «أغنية حب» وأنجز تحت تأثيرها لوحتين تمثلان بداية لمرحلة جديدة في مسيرته المتغيرة، في اللوحة الأولى مشهد الغرفة من الداخل، وخلف النافذة مشهد آخر نرى فيه يدا تحاول الإمساك بطائر محلق في الفضاء، وفي اللوحة الثانية صورة امرأة مع زهرة في موضع القلب.

يرى ماغريت أنه قدم موضوعات جديدة، وطور موضوعات قديمة، بعد تحويرها، وابتكر علاقات بين أشياء مختلفة، وأضاف أفكارا إلى صور من وحي أصدقائه، واستلهم صورا من الأحلام وأحلام اليقظة، من أجل إيجاد علاقة بين اللاشعور والعالم الخارجي، وهو في ذلك يطرح أسئلة وأجوبة محتملة عن طبيعة الحياة والواقع، ويرغب في تغيير أسلوب الرؤية لدى المشاهد وإلغاء الثوابت المسبقة في تلقي العمل الفني، أو المشهد الواقعي في الحياة، بتحويله إلى «واقع سحري» متحرك، يردم الفجوة بين الحلم والواقع.

كان ماغريت في تجربته المتفردة، ذات الوجوه المتعددة، يهدف إلى إعادة صياغة الواقعية، أو رؤية الواقع مع زوايا جديدة، ومن هنا فإنه يرى أن العلاقة بين الأشياء وأسمائها المألوفة في حياتنا العادية تثير الشك، ذلك أن العالم يتغير من حولنا دائما، ولن يكون فيه المألوف عاديا دائما.

إن ماغريت الذي قاد الحركة السريالية البلجيكية أثار جدلا واسعا حول الرؤية وأسلوب الرؤية، وهو الموضوع الذي اتسع في ما بعد، مع التوسع في الاعتماد على لغة الصورة، وتقنية البث، وطوفان المعلومات، ومع انتشار وتوصيل الأحداث والمآسي الكبرى إلى كل أنحاء العالم.

إن التنوع في أعمال ماغريت يثير الدهشة المختلفة عن الدهشة التي تثيرها إحدى لوحاته، كما في «لوحة العاشقين» التي نرى فيها عاشقين يفصل بين وجهيهما وشاحان أبيضان، أو اللوحة التي نرى فيها بابا مفتوحا تدخل منه غيمة إلى منزل خال، أو تفاحة مكبرة جدا في غرفة.

استفاد ماغريت كثيرا من تطور التصوير الضوئي كما هي حال أكثر الفنانين السرياليين، حيث تقترب بعض لوحاته من الصور الضوئية، أو تحمل أجزاء مركبة من تلك الصور.

كانت الحركة السريالية في بلجيكا توازي حركة السريالية في فرنسا التي جذبت إليها عددا من الفنانين الأوروبيين الوافدين، وتشكلت الحركة السريالية البلجيكية في عام ١٩٢٦ من الشاعرين أي ميسل، ومارسيل لوكومر والباحث بول نوغي والفنان رينيه ماغريت، وبعد عامين أصدرت هذه الحركة مجلة «منوعات» التي حملت أدبيات «الروح الجديدة»، وظل ماغريت هو الأكثر تأثيرا في هذه الحركة، حتى عندما غادر إلى باريس ليقيم فيها ثم ينتقل إلى منطقة قرب ليون، في الفترة من عام ١٩٢٧ إلى ١٩٣٠، ويساهم في صياغة البيانات والكتابة في مجلة «الثورة السريالية»، وبدأت أعماله تعتمد على التناقضات الصارخة والصور المتحركة من دون حركة، من خلال الربط بين موضوعات مختلفة أو متنافرة في اللوحة الواحدة، إضافة إلى الاختلاف بين تكوين اللوحة وعنوانها. ومع هذا فإنه يؤكد على صلته الحميمة بالواقع، فقد كتب في المجلة البلجيكية «وثائق» عام ١٩٣٤ يقول: «علينا ألا نبتعد عن الواقع، لأن عناصر هذا الواقع منحتنا أسرارها..».

إن بعض موضوعات ماغريت، أو رموز هذه الموضوعات، تتكرر أو تعود إليه بين حين وآخر بأشكال أخرى، فالقبعة المستديرة التي يرتديها نلتقي بها في لوحات متعددة في فترات متباعدة، كما في لوحة السماء التي تمطر رجالا يرتدون قبعات سوداء مستديرة، أو لوحة الرجل ذي القبعة المستديرة الذي تختفي بعض ملامح وجهه خلف طائر أبيض، أو اللوحة التي تحمل شكلا أخضر شبيها بالإنسان يرتدي قبعة فيها عين ثالثة، فوق أنف يشبه ماسورة بندقية.

ومع أن ماغريت كان من أعلام الفنانين السرياليين إلا أنه مر بمراحل أخرى، واختبر موهبته في الرسم بالأساليب الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية، وبدأت التغيرات في أسلوبه تظهر منذ عام ١٩٢٠، واستقر كرسام سريالي عام ١٩٢٥، ثم عاد ليقدم أعمالا انطباعية في عام ١٩٤٣ تحت ضغط الظروف السوداوية للحرب العالمية الثانية، لكن ألوان تلك الأعمال كانت فاتحة ومبهجة لأن ماغريت كان يشعر بأنه «يستطيع أن يتحدى العالم»، حيث رسم أعمالا تقترب من أعمال أوغست رينوار وألوانه، لكنها في الوقت نفسه تمثل عودة إلى أعماله الأولى التي حملت عنوان «الربيع الدائم»، ولكن ماغريت أعطاها اسم «سريالية ضوء الشمس».

كان ماغريت يعد أعماله دليلا ملموسا على حرية التفكير، وقال: لا تهمني القيمة التي ستصل إليها رسومي بعد مائة عام، فربما ستكون لها قيمة تاريخية فقط، والمهم أن يجد الناس ما وجدته أنا فيها، ولكن

بشكل مختلف.

وبينما كان بعض الفنانين السرياليين يشيرون إلى ماغريت كرائد في التجديد كان سرياليون آخرون يعدونه «زميلا تجاريا» في إشارة إلى اهتمامه بجمع المال، وتسويق أعماله بمشاركة زوجته، أما صاحب حقوق طبع أعماله فيقول: «إن التجارة هي وسيلة لانتشار أعمال ماغريت بين الجمهور، وهذا ما كان يريده ماغريت نفسه»، مع أن ماغريت كثيرا ما عبر عن استيائه من الفن التجاري.

يستخدم ماغريت مشاهد مألوفة، ولكنها مركبة في شكل غير مألوف، إلا حينما تتكرر في أعمال الفنان نفسه، فالغيوم تدخل من الأبواب والنوافذ المفتوحة، والمرأة حاضرة في لوحتان من خلال بعض أدواتها أو بعض أطرافها، في مزاوجة غريبة بين المتوقع والمتخيل، تحمل معها عنصر الدهشة، وهذا ما ترك تأثيرا واضحا لرسومه على فن الإعلان، حتى أن شركة الطيران البلجيكية اعتمدت لوحته «طائر السماء» شعارا لها، وتحولت بعض الرموز المتكررة في أعماله إلى أيقونات جديدة، مثل طاقيته التي تكررت صورتها في لوحات متعددة.

اعتاد ماغريت أن يكرر رسم موضوعات محددة ولكنها متغيرة عن «تحولات» الموضوع نفسه، وأعطاها اسم «انبثاقات»، حينما يأخذ الحذاء شكل القدم أو يأخذ البالون مهمة العين أو الراس، وتتحول السمكة إلى سيجار، أو إلى النصف العلوي من جسد امراة على الشاطئ، ويأخذ قميص النوم شكل الجسد، أما مقولته «هذا ليس غليونا» فجاءت كعنوان لعدد من التنويعات على صورة غليون، تطرح المفارقة بين اسم الموضوع ومهمته المتغيرة، كما رسمها عامي ٢٨ - ١٩٢٩، وبعد خمسة أعوام رسم صورة غليون في دائرة تشبه منفضة السجائر، وهو يقول: «هذا الرسم الذي نراه في الحقيقة يستحضر الموضوع، ولكنه ليس هو الموضوع نفسه»، «وإن علاقة الموضوع باسمه ليست متطابقة بما يكفي ليكون ملائما أكثر»، ومن هنا قال أحد النقاد «إن أعماله تملك قدرة على تغيير إمكان تلقينا للواقع»، وهذا ما يمكن أن يكون واضحا في انفلات بعض الأجسام من الجاذبية الأرضية، وهو في أهم أعماله يعتمد على المزاوجة بين الرسم والتصوير الضوئي.

وانتشرت مقولته الشهيرة «هذا ليس غليونا»، التي رافقت عددا من لوحاته، التي رسم فيها الغليون، في أشكال مختلفة ومتعددة، ومن هنا فهو يرى أن الغليون ليس واحدا، ولا أشكاله متشابهة، حتى يمكن أن ينطبق عليه الاسم نفسه، وكانت هذه المقولة مثار اهتمام الباحثين في علوم اللغة، ومنهم ميشيل فوكو ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتابع مسيرتي فقط... وأبحث. إضافة إلى أنني أريد أن أبقى بسيطة في الفن وأقول للناس هذه اللوحة هي مجرد «حكاية» استمتعت وأنا أرسمها. لا أكثر من ذلك... وأترك لهم ما يريدون.

غادة الكندري

الفنانة غادة الكندري:

ما زلت في بداياتي ومع كل معرض اتعلم شيئا جديدا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاطمة الصفار - الكويت

بهذا المعنى الحر تعيش الفنانة التشكيلية غادة الكندري حالة الفن مطالبة الناس التمتع معها برؤيته أيضا.

ومن يعش بمثل هذا المعنى الحر لا شك في أنه يمتلك موهبة قديرة خاصة حين تشير في كلمتها إلى أنها مازالت تبحث في المجال الفني وتكافح في إثبات وجودها مؤمنة بأنه طريق صعب تشعر بخطوتها الأولى دائما حتى إن خطت عشرات الخطوات.

وفي معرضها الأخير عرضت غادة أعمالا لم تدخل في سياق خططها التشكيلية أو تجاربها التي قامت بها، وهو معرض حول «البيئة الكويتية القديمة»، فجاء معرضها مفاجأة للوسط التشكيلي المحلي وانقلابا في موضوع غادة انعطافيا لم تمر به من قبل، خصوصا ان المشاهد لأعمال غادة السابقة تعوّد على خطها التشكيلي ضمن أجواء غرائبية تنعدم فيها الجاذبية الأرضية كما تزدحم بالأشياء وبالشخوص والنساء وباحتفاءات كثيرة «للكراسي» الطائرة كغرض مادي قائم بذاته عند الفنانة.

كما جاء المعرض انعطافا جديدا ومتغيرا لمفهوم المدرسة الشعبية بعد أن اعتقدناه لم يتغير، وسيكون لغادة من دون مبالغة بصماتها المتميزة في تجارب المدرسة الشعبية القادمة والحديثة بعد أن كانت التجارب السابقة جامدة تعتمد على ملامح تجاوزها حتى المشاهد، خصوصا في تقديم أعمال مثل «الفريج» و«الدلة» و«الخيمة» و«الشبابيك» و«الأبواب القديمة»... إلخ.

أما معرضها فكان عبارة عن محاولة جادة للخروج باللوحة التراثية التقليدية إلى الجديد وإعطائها ديناميكية المكان وحيوية الشكل والأسلوب. فاعتمدت في البداية على استحضار المكان، فجاء البحر كأول الأمكنة الذي يشغل أعمال البيئة عادة، مضيفة إلى ذلك المكان طرقه القديمة وناسه بعاداتهم وأفراحهم وحكاياهم، إلا إنها كعادتها في البحث استخدمت الفنانة أسلوبا حديثا شيقا يتناغم وروح العصر، مستخدمة بدورها روح «الحوار» للوصول إلى وعي المشاهد وحسه، فهناك الحوار الخفي بين رجل يعجب بامرأة ضمن مجتمع منغلق يراقب حتى نظراتهم، وهناك حوار آخر سجلته غادة ضمن البعد الواضح لوضع علاقة الرجل وتسلطها وما ينتج عنه من غياب للمرأة، مضيفة إلى كل ذلك تعبيرات نفسية مختلفة بدت واضحة على الوجوه الإنسانية التي تناولتها، إضافة إلى تمردها الصغير ومشاغبات الطفولة وحكاياها ولعبها التي برعت في تلقائية تصويرها.

كما دخلت بنوع متحرر إلى تقنيات العمل، بحد ذاته، سواء باستخدامها الألوان للحصول على متطلبات العمل أو بتخطيها، بحرية بالغة وجميلة، المقاييس المألوفة والمعهودة لحجم اللوحة، مستبدلة حجم اللوحة الجداري الذي نفذته في طول «٥ أمتار» وعرض «٤ أمتار» لتشتغل على اتساع سطح اللوحة بمشاهد البيئة ضمن باقي الصور والأفكار الجديدة وتوليفاتها اللونية وتلقائية التقاط هذه الصور التي تمتاز بها الفنانة أصلا، فهي تمتلك تلقائية بصرية عالية الحس تمزجها بإبداع خاص من نوعه مع تقنيات اللوحة الحديثة التي تتقنها جيدا.

ساعد في خلق مناخ المكان واعطائه حداثة المعارض التي نراها في الخارج شقيق الفنانة المهندس طارق الكندري الذي اعتمد على طلي الجدران بالأحمر والأزرق والأصفر لإعطاء إيحاء بالأمكنة القديمة، لكنه بأسلوب حديث أضفى على مساحة المعرض جمالا.. لا يسعني أخيرا إلا أن أقول إن أعمال غادة هذه ستكون أول شاهدة من شاهدات التغيير... ومعرضها دليل على خطوة نحو صعود الفن التشكيلي في الكويت إلى الجديد... ومن منطلق جديدها هذا كان لنا معها هذا الحوار:

ماذا عن التخصص والدراسة؟

التخصص «إعلام»، ودرست في الجامعة الأمريكية في القاهرة حيث تخرجت ١٩٩٢.

لم تدرسين الفن؟

لم أدرس الفن.

كيف دخلت مجال الفن إذن؟

منذ صغري حتى كبرت قليلا لم أتذكر أن مر علي يوم من دون أن ارسم، وكان الأكل يقدم لي مع الرسم منذ وعيت، تقول أمي، أصبحت أحب الرسم، وكنت أرسم دوائر وخطوطا كثيرة. أشعر الآن أن الرسم هو حياتي ومسؤوليتي الكبيرة فيها التي يجب أن أتحملها.

بمن تأثرت؟

تأثرت بالناس أولا فأنا ولدت في الهند عام ١٩٦٩ وعشت حوالي ٣٥ سنة في الخارج تنقلنا بها مع والدي بحكم عمله كديبلوماسي من الكويت إلى بلدان كثيرة مثل الجزائر - إسبانيا - إيران - سوريا - ومصر، كل هذه الأماكن التي تمتلئ بالناس كونت شخصيتي الأولى.

وكنت أحاول فهم الناس والاستماع لهم والتعلم منهم الكثير مثل التواضع والبساطة والتعامل مع الجميع من دون تفرقة وبطريقة إنسانية لأن الروح الإنسانية الطيبة والعالية هي التي تخلق أول أسس مفاهيم الفن... الناس في البداية فتحوا لي أبوابا كثيرة لتعلم الفن، بعد ذلك اشتريت كتبا لسلفادور دالي،

وكانت أفكار دالي في البداية بالنسبة إليّ مبهرة، فالسريالية عبارة عن أن تفتح مخك وعقلك إلى المستحيل، وبدأت أفتح عقلي ورأيت فضاء لا ينتهي وحين فتحت الباب أيضا وجدت الناس والشعوب والثقافة، كل هذا بحد ذاته علمني، ومازلت أقول انني نقطة في بحر هؤلاء الذين يمتلكون الكثير وأود التعلم منهم مهما بلغت مرحلتي الفنية.

أما بالنسبة إلى الساحة العالمية فقد تأثرت أيضا بالفنان «جوستاف»، هو فنان نمساوي أحبه جدا وتعرفت عليه من خلال الكتب، وأعجبني هو بالذات لأنني بطبيعتي أحب رسم الشخصيات وبشكل خاص رسم وجه المرأة وجسدها وهو يحب ذلك أيضا.

وهل اشتغلت كإعلامية؟

لا... تخصصت فقط ولم أشتغل، فالصحافة ليست أنا ولا أرى بها نفسي.

لماذا اخترتها إذن؟

اختارها الوالد وليس أنا... فأنا أخجل جدا، فكيف أكون إعلامية؟

أين وصلت غادة؟

مازلت في بداياتي ومع كل معرض أتعلم شيئا جديدا، ومع كل لوحة أتعلم جديدا، وأتعلم الكثير.

هل الرسم سهل؟

كثيرون يعتبرون الرسم سهلا، فأقول لهم لا إنه صعب وكثيرون يغبطونني لانني أرسم، لكنه صعب جدا، وعمل اللوحة متعب، حتى الإعداد لها يسبب قلقا لا يوصف... ولا يهدأ إلا إذا اكتمل العمل على القماشة.

غير الرسم هل شغل ذهنك عمل آخر؟

نعم... أنا أحب الخامات والأقمشة بألوانها وبكل زخارفها وزهورها وكنت أريد أن أصبح مصممة أزياء، كما أحب الهندسة وأود أن أدرس الهندسة أيضا، وأرى انهما يصبان في مجال الفن التشكيلي، وللهندسة والأزياء علاقة وثيقة به.

وماذا عن تشجيع الأهل لك؟

هم يشجعونني كثيرا، لكنهم يخافون علي كثيرا أيضا، وكان أبي لا يحبذ سفري إلى الخارج بمفردي وأنا أسمع الكلام.

ماذا عن الفنانين الكلاسيكيين الآخرين مثل مونيه، سيزان، ڤان جوخ.. ألا يدخلون قائمة إعجابك أو تأثرك؟

ليس كثيرا، لكن تعجبني ألوان الفنان «كلنت» لأنها ليست هادئة أو ناعمة.

ألا تعجبك ألوان شاجال غير الهادئة؟

يعجبني شاجال كثيرا.

من الساحة الكويتية من يعجبك؟

تعجبني أجسام سامي محمد المربوطة ووجوهه التي تصرخ... لقد تأثرت بها كثيرا.

كما تعرفت على أعمال الفنانة ثريا البقصمي وعرفتها حين كنت خارج الكويت من كتاب قدمه لي أحد الزملاء الفنانين، كان عنوان الكتاب «لوحات حديثة من العالم الإسلامي» إضافة إلى أنني قبل أن أعرف ثريا الآن أحببت أعمالها السابقة.

إلى أي مدرسة تنتمين؟ أم لا تعجبك المدارس؟

أنا أقول لنفسي دائما تعجبني التجريدية، ولكن أجد أنه على الفنان ألا يقيد نفسه بل عليه أن يفتح أفقه لأكثر من مدرسة.

إلى أي مدرسة نعزو أعمال الكندري؟

سؤال صعب جدا.

نقول إلى مدرسة غادة مثلا؟

إن شاء الله تصبح لغادة مدرسة.

كثير من الفنانين يقولون إن غادة كسرت النسب في عملها الفني... بماذا تردين عليهم؟

في البداية تعلمت ورسمت الرسم الكلاسيكي لكن إلى متى وماذا بعد وأين المتعة بالفن إذا لم تفكر وتعمل صدمة وتكسر النسب لتصبح رجل امرأة إذا رسمتها بحجم جذع شجرة ويد رجل بطول جدار... فاللوحة التي لا تصدمني لا تفعل شيئا.

ماذا عن أهمية معرضك هذا بالنسبة إليك؟

هذا المعرض كان مهما جدا بالنسبة إليّ، وأهميته هو أنني كسرت قاعدة أنا كغادة ورسمت من التراث.

من كان صاحب الفكرة؟

أخي طارق هو صاحب فكرة العمل أساسا، وهو مصمم المعرض أيضا... حتى انه أخبرني قبل أن أبدأ أن البداية ستكون صعبة علي وبدأ يزودني بكتب عن التراث وكانت مدة المعرض ٦ أشهر أنجزت خلالها ٢٣ عملا.

من ساعدك غيره من العائلة؟

جميعهم، جدتي مثلا أعطتني أثوابها القديمة لأراها، وأبي كلمني عن الكويت قديما، وغنى لي عن دعايات السجائر، تقريبا العائلة كلها ساهمت ليخرج المعرض إلى النور.

تصدمين الناس بالشكل من خلال العمل الفني، لماذا لم تفكري في أن تحدثي الصدمة بالمضمون. ولنأخذ مثالا عمل بيكاسو الجورنيكا عن حرب إسبانيا؟

دائما يقول لي الناس لماذا لم ترسمي الغزو، وبدوري أخبرهم ربما أرسم شيئا أثر في أثناء الغزو، يعني أنا لا أرسم بالشكل المباشر، ولأعطيك مثلا آخر، أنا تأثرت كثيرا حين رأيت محمد الدرة الولد الفلسطيني الصغير يقتل في حضن أبيه... لا شك في أن ذلك الشعور حزين ومحبط للغاية، لكنني لا أرسمه كما هو، ربما أرسم فلسطينية جالسة مع أمها لكن الحزن يخيم على العمل، أي بصريح العبارة لا أستطيع أن أرسم مثل إسماعيل شموط، فهذا الفنان واضح ومباشر جدا، ولا أحب العمل إلا الذي يسكن خلفه المعنى، وربما أرسم محمد الدرة بشكل «فرايحي»، لكن من دون شك ستكون هناك مأساة كبيرة واضحة، والحزن سيغطي اللوحة، فعيون الأشخاص المبتسمين الذين أرسمهم تكون حزينة جدا لأنني أثناء الرسم أكون في مكان «الدرة» وكل عقلي معه.

إذن أي الأعمال تحبذين عادة؟

أحب العمل الذي يحتوي قصة، فمثلا في المعرض الأخير كنت وأنا أرسم القصة تخرج وتملأ سطح اللوحة بمفردها لذلك جاءت أعمالي لا تحمل أسماء بل تحمل قصة، وجاءت معظم الأعمال قراءات للمجتمع، فمثلا هذه الطفلة بيدها لعبة... ذلك لأنني أحب طفولتي جدا وأحلم بها دائما إلى درجة أشم رائحة ذلك الزمن.

كيف استطعت أن تقفي عند حد العمل الذي يظهر بعض التفاصيل من دون تقطيعها... لا أعرف، من عاداتك رسم جميع التفاصيل؟

هذا صحيح وأعتقد انني في هذا المعرض بالذات وضعت حدا لنفسي وأنا أرسم، ولأن العمل أيضا شارك في فكرته وتصميمه شقيقي طارق... ولو تركت بمفردي لأعطيت معرضا مختلفا.

منذ متى بدأت الرسم بتقنيات اللوحة الحديثة؟

حين كنت في نيويورك كان عمري ٢٠ سنة، وكان علي أن أرسم اللوحة على طريقة سيزان، رسمتها، لكنني لم أشعر بها لكنني حين رسمت على طريقتي أكملت اللوحة وشعرت أنني ولدت.

أين قدمت عملك الأول؟

في صالة بوشهري أقمت معرضي الأول فانصدم به الناس، وجاؤوا ليروا غادة الخارجة عن العادة... لكنني وجدتهم يتحدثون عن المعرض بشكل جميل، وهذا يعني أنه... حركهم.

الباستيل لون صعب... هل تستخدمينه؟

نعم استخدمه وهو يسبب لي حساسية، لكنه كتقنية لون ليس بصعب علي وأجد المائي هو الأصعب، ولكنني أيضا أستخدمه بطريقتي التي أستمتع بها، ولكن ليس كما تفعل الفنانة فوزية العيسى، فهي لها طريقة خاصة جميلة في استخدامه.

كيف تطرح غادة هموم المرأة ومعاناتها في العمل الفني؟

هناك هموم ومعاناة لكنني كما قلت لك لا أظهرها بشكل مباشر.

ترسمين المرأة بكثرة وتحتل الجزء الأكبر من سطح اللوحة بينما الرجل غائب... لماذا؟

لا أحب رسم الرجال، أحس أن المرأة أجمل، وربما لأنني امرأة أشعر حين أرسمها بأنني أنا، ربما لهذا السبب لا أشعر بالرجل، على الرغم من انني أحترمه، فهو أخي وأبي وزوجي وباقي رجال المجتمع ولكنني صحيح لا أرسمه.

هل تقولين إن حاله مثل حال لوحة الغزو غير ظاهرة؟

لا أعرف...! لكنها يجب أن تظهر.

أغلب أعمالك السابقة طائرة، كأن الجاذبية الأرضية تنعدم؟

صحيح هي طائرة... لم أشعر بذلك أبدا وأشعر بها تقف على الأرض بثبات.

أصبحت ترفضين حجم اللوحة العادي وتفضلين الحجم الكبير كالجداريات مثلا؟

هذا صحيح.. نعم أريد أن أنطلق فحجم اللوحة التقليدي والعادي لا يرضيني، والجدارية هي التي تناسبني.. حتى أن أخي طارق قال لي في معرضي الأخير، اللوحات حجمها كبير ولا أريدها بهذا الحجم.. فأخبرته لا أستطيع وأشعر أنني ضائعة وإذا رسمت لوحة صغيرة سأشعر انني في السجن.

إلى أي مدى ترين نفسك مجددة في اللوحة الكويتية؟

لا أعرف وكل ما يراه الناس ويتكلمون به هو ما أريده وأود أن أتابع مسيرتي فقط وأريد أن أبقى بسيطة في الفن، وأقول للناس هذه اللوحة هي مجرد قصة استمتعت وأنا أرسمها.. لا أكثر من ذلك وأترك لهم ما يريدون.

تسويق... اللوحة

ما علاقتك باللوحة قبل البيع؟

حين أعرضها أشعر بها ذهبت وصدقيني، انا لا أحب بيع لوحاتي وتنتابني أحاسيس أخرى كثيرة كأن لا أحب أن أكون في المعرض ليراني الناس، أحب فقط أن يروا لوحاتي، كما أشعر بالحزن الشديد حين يباع عمل لي فقد كان جزءا مني جلست معه زمنا ورسمته، كنت افترش القماشة بالأرض وأجلس فوقها لأرسم... وهناك ثلاثة أعمال ذهبت إلى قطر بعد أن اشتراها أحد الأشخاص وحزنت جدا لأنها ذهبت خارج الكويت، كما لا أحب أن يضع من يشتري أعمالي في غرف النوم وأود أن توضع في الصالة.

لمن ترسمين غادة؟

أرسم لنفسي أولا، ولا أفكر في مسألة العرض لولا رغبتي في أن يرى الناس ما رسمت.

بماذا تنصحين الشباب من الجيل المقبل في موضوع الفن بالذات؟

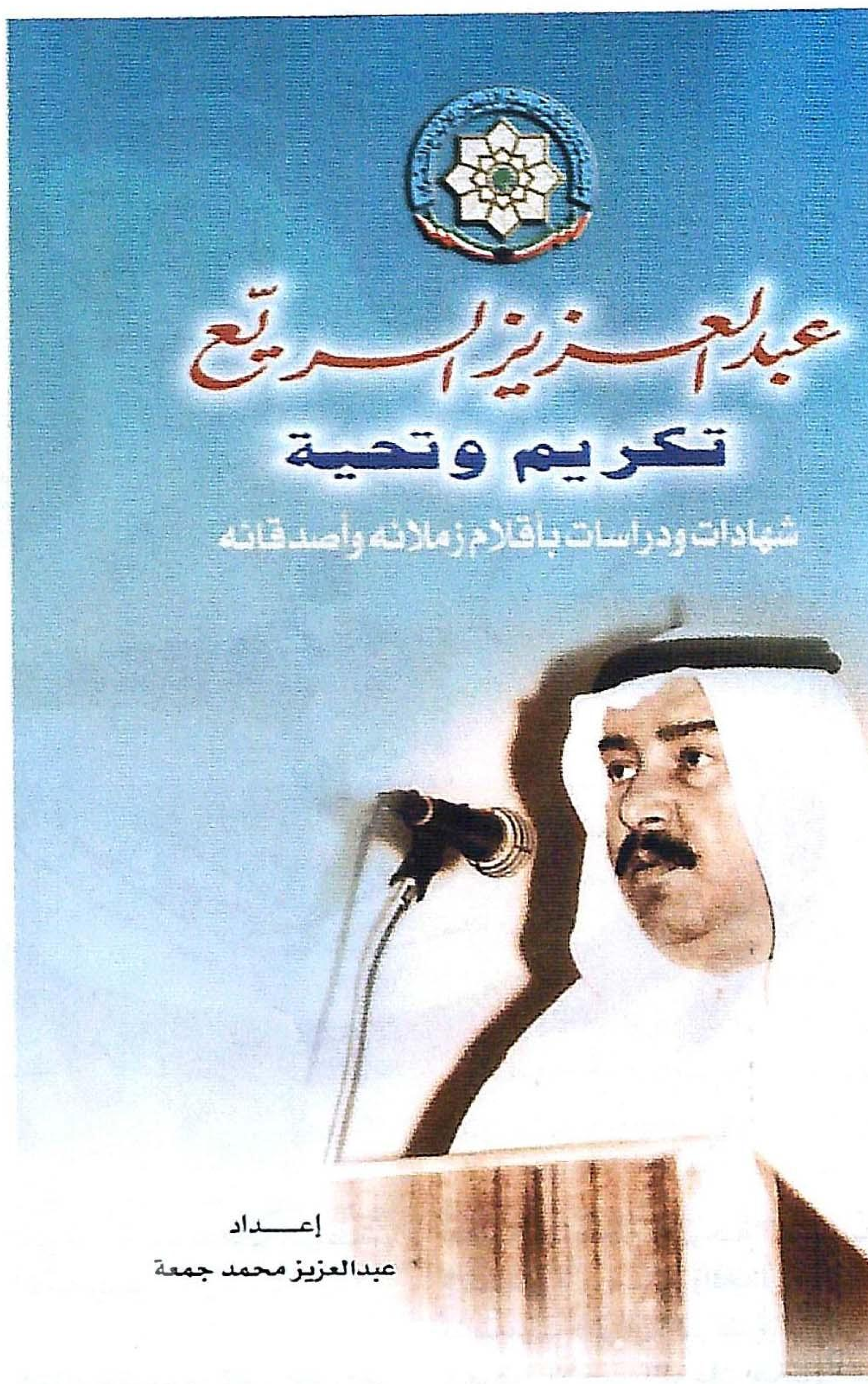
بودي لو أن الشباب يظهرون بكثرة ولا يخافون، في بداياتي أنا خفت.

وإذا لم يخافوا؟

أوه... تصبح هناك ثورة في الفن ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولدت فكرة هذا الكتاب في الثاني من فبراير عام ٢٠٠١، أثناء الاجتماع الحادي والعشرين لمجلس أمناء جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، باقتراح قدمه عضو المجلس الدكتور علي عقلة عرسان بتكريم الكاتب المسرحي الكبير عبدالعزيز السريع أمين عام الجائزة للدور الكبير الذي يلعبه للنهوض بالحركة الثقافية العربية من خلال عمله الإداري والإبداعي.



إعـــداد
عبدالعزيز محمد جمعة

أحد رواد المسرح والثقافة الكويتية

٩٣ ناقدا ومبدعا يرصدون مسيرة عبدالعزيز السريع الإبداعية

في المرحلة الاعدادية
عام ١٩٥٢

الحسيني البجلاتي - الكويت

هذا ما أشار إليه عبدالعزيز محمد جمعة معد كتاب «عبدالعزيز السريع. تكريم وتحية»، الذي استغرق العمل فيه قرابة عامين، جمع المعد خلالها ٩٣ شهادة ودراسة من نقاد وفنانين وباحثين من معظم الدول العربية، وضمها في كتاب كبير يقع في ٥٢٠ صفحة، أصدرته مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للابداع الشعري التي يرأسها الشاعر الكبير عبدالعزيز سعود البابطين ليكون «لفتة تكريم بسيطة من المؤسسة، جزاء لما قدمه وما زال يقدمه لها». كما قال البابطين في مقدمة الكتاب.

والكاتب الكبير عبدالعزيز السريع لا يحتاج إلى تعريف، فهو أحد رواد المسرح الكويتي ومؤسسيه، لعب دورا محوريا في الحياة الثقافية الكويتية من خلال المناصب الإدارية التي تولاها، خصوصا عندما عمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب منذ تأسيسه حتى بداية التسعينيات، أو من خلال مساهماته الإبداعية كواحد من أوائل وأهم كتاب المسرح، فقدم له أول أعماله عام ١٩٦٣ مع بداية تأسيس مسرح الخليج العربي على يد مجموعة من المهتمين بالشأن المسرحي، وفي مقدمتهم المخرج الراحل صقر الرشود، الذي ارتبط معه بصداقة شخصية وحالة توهج فنية أثمرت في ١١ عاما تسع مسرحيات تشكل علامة بارزة في مسيرة المسرح الكويتي، وهي «الأسرة الضائعة - الجوع - عنده شهادة - لمن القرار الأخير - الدرجة الرابعة - ١.٢.٣، ... - ضاع الديك - شياطين ليلة الجمعة - بحمدون المحطة». وهذه هي المرحلة الأولى والأخصب في حياته الإبداعية، التي تلتها مرحلة العمل الثقافي العام والتي استمرت على المستوى الرسمي حتى عام ١٩٩٣ عندما استقال من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ليتفرغ لتولي مسؤولية الأمانة العامة لمؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري، وعلى المستوى غير الرسمي كان قد تخفف من أعباء تولي رئاسة مجلس إدارة مسرح الخليج العربي عام ١٩٨٩ عندما وصل إلى الخمسين من عمره، تنفيذا لوعد أخذه على نفسه بترك تلك المسؤولية التي تولاها منذ عام ١٩٧٨، بعد رحيل المبدع صقر الرشود ولمدة ١١ عاما، وقد اختار مجلس إدارة المسرح الجديد الذي تولى رئاسته في ذلك الوقت الفنان الكبير منصور المنصور ليكون رئيسا فخريا دائما للفرقة التي شارك في تأسيسها ونموها ونهوضها، والتي يتولى ابنه الأكبر المخرج منقذ السريع الآن رئاسة مجلس إدارتها.

قسم المعد كتابه إلى ثلاثة أقسام رئيسية، الأول هو قسم الشهادات التي جمعها من ٨١ مبدعا وناقدا وفنانا من ١٤ دولة عربية، هي مصر التي كتب منها الفريد فرج، محفوظ عبدالرحمن، أحمد عبدالحليم، د. جابر عصفور، فاروق شوشة وآخرون، ومن الكويت كتب كل من د. خليفة الوقيان، د. خالد عبداللطيف رمضان، فؤاد الشطي، اسماعيل فهد اسماعيل، ليلى العثمان، علي المفيدي، د. محمد الرميحي، عبدالحسين عبدالرضا وسعاد عبدالله. ومن الإمارات مدير إدارة الشؤون الثقافية بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة محمد عبدالله، من السعودية د. عبدالله الغذامي، ود. منصور الحازمي، ومن سوريا أسعد فضة ود. نعيم اليافي، ومن السودان الأديب الكبير الطيب صالح، ومن الجزائر د. عثمان بدري ووزير الثقافة الجزائري السابق د. محيي الدين عميمور، ومن تونس عز الدين المدني وأبو القاسم محمد كرد، ومن الأردن حاتم السيد، ومن لبنان بول شاوول وجورج طربيه، ومن قطر موسى زينل. ومن أسرته كتب أولاده منقذ ومؤيد وبناته نازك ونادية ونور وزوجته السيدة أنيسة السريع. وقد غطت تلك الشهادة جوانب كثيرة أهمها الناحية الإنسانية، حيث ألقى هؤلاءالكتاب الضوء على طريقة تعرفهم بالسريع الإنسان والمبدع، ورؤيتهم لتأثيره وإسهاماته في الحركة الثقافية بشكل عام والمسرحية بشكل خاص من خلال عمله الإبداعي والاداري.

الجزء الثاني من الكتاب، الذي يحتل ١٤٥ صفحة يضم ١٢ دراسة معمقة كتبها ١٢ ناقدا من ست دول عربية هي: مصر، الكويت، البحرين، المغرب، سوريا وتونس، وتقدم كل منها إضاءة نقدية لمسيرته الإبداعية. فيكتب د. ابراهيم غلوم عن جماليات الحديث عند السريع، وتطرح د. سعاد عبدالوهاب أسئلة الثقافة في مسرحه، بينما يكتب د. محمد حسن عبدالله عن تجديد الرؤية في كتاباته الإبداعية، وعلى المنوال نفسه تكتب د. نجمة إدريس عن رؤيته للعالم من خلال ذاته، في حين يكتب د. عزالدين اسماعيل ود. نسمة الغيث ود. محمد فتوح أحمد ود. كمال عمران رؤى مختلفة في إبداعه القصصي من خلال مجموعة «دموع رجل متزوج»، التي نشرت قصصها منذ بداية السبعينيات حتى أوائل الثمانينيات في العديد من المجلات العربية، وجمعها في مجموعة قصصية عام ١٩٨٥.

الجزء الثالث والأخير من الكتاب هو جزء الصور الفوتوغرافية التي ترصد محطات مهمة من مسيرته، ويضم هذا الجزء ٩٨ صورة قسمت إلى خمسة أجزاء هي «صور من الحياة والعمل - صور في مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين - صور في المسرح - صور في أنشطة ثقافية عامة وصور من مناسبات عديدة يتحدث فيها»، وترسم تلك الصور ملامح عامة لمسيرته الشخصية والابداعية ◆

تكريم من رئيس مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالعزيز السريع
سيرة حياتية وعملية

مع المسرحي البحريني د. ابراهيم غلوم

١٩٣٩ - الميلاد في ٣ نوفمبر.. وهو الثاني في الترتيب بين أشقائه البنين والبنات وعددهم ثمانية، ووالده هو الحاج محمد بن عبدالعزيز بن أحمد بن سريع بن عبدالله بن حمدان بن حمد بن ناصر الهديب العشري، وتعود عائلة السريع الهديب العشري إلى المنيعات من بني عمرو من قبيلة تميم وموطنهم الأصلي شبه الجزيرة العربية.

١٩٤٤ - دخل الكتاب وحفظ أجزاء من القرآن الكريم عند الملا عبدالكريم الدايل.

١٩٤٧ - دخل المدرسة الابتدائية متأخرا لأن والده رغب في إدخاله مدرسة ذات طابع ديني وتعذر ذلك لتزاحم المتقدمين.

١٩٥٢ - شهد لأول مرة مشهدا تمثيليا مسرحيا حيا يصور غرام قيس ولبنى في باحة المدرسة وأثاره ذلك كثيرا.

١٩٥٤ - شارك في عرض مسرحي صغير في إحدى الجمعيات الأهلية عن إسلام عمر.

- بدأ قراءة كل ما يقع تحت يده وأول كتاب اقتناه بالوراثة عن عمه «عابر سبيل» للعقاد، ثم انصرف إلى القراءات الخفيفة المسلية.

١٩٥٦ - في ٦/٢ التحق بالعمل في دائرة المعارف.

- بدأ يشاهد مسرحيات محمد النشمي من خلال فرقة المسرح الشعبي على مسرح مدرسة صلاح الدين ومسرح مدرسة الصديق.

١٩٥٨ - فبراير: نُقل للعمل في دائرة المعارف وتعرف لأول مرة إلى صديقه الحميم صقر سلمان الرشود بواسطة زميلهما وصديقهما المشترك محبوب العبدالله.

- استمع إلى محاضرة زكي طليمات عن المسرح العربي ضمن الموسم الثقافي الذي كانت تنظمه دائرة المعارف.

- شهد لأول مرة عروض فرقة المسرح القومي المصرية وتابع بانبهار نجوم الفرقة وهم يتألقون على المسرح في الكويت وأعجبه ذلك كثيرا.

١٩٥٩ - تابع أعمال المسرح الشعبي وشهد مسرحية «تقاليد» من تأليف صقر الرشود، وهي بداية النهاية للمسرح المرتجل.

١٩٦٣ - في ٥/٢٣: تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي من مجموعة من الهواة بينهم صديقه صقر الرشود.

- قدمت الفرقة أول عروضها «بسافر وبس» فشهد العرض وانضم إلى الفرقة وبدأ عمله فورا.

- كتب خفية أول محاولاته في الكتابة للمسرح «أنا محتار».

- قدمها على استحياء لزملائه فقبلوها فورا وأرسلوها الى الرقابة التي رحبت بها بشكل ودي وكان من أعضائها الأديب الكبير عبدالرزاق البصير والممثل الكبير سعد الفرج.

- كتب في فورة حماسه عمله الثاني «الأسرة الضائعة» ففضلها زملاؤه على الأولى وقرروا البدء بها.

- أعاد كتابة أنا محتار باسم «عنده شهادة» وقدمها إلى أول مسابقة للتأليف المسرحي في الكويت.

١٩٦٤ - أخرج صقر الرشود له مسرحية «الجوع» وقدمت على مسرح كيفان بالكويت واستقبلت بحفاوة.

- نشرت له قصة «الذبابات الثلاث» في صحيفة الهدف الكويتية.

١٩٦٥ - فازت مسرحية «عنده شهادة» بجائزة المسابقة التي نظمتها وزارة الشؤون الاجتماعية لتشجيع التأليف المسرحي.

- فرح كثيرا بمبلغ جائزة التأليف المسرحي واستغله في السفر بسيارته مع أسرته الصغيرة إلى البصرة ثم بغداد ثم عمان ثم القدس وسائر المدن الفلسطينية.. وصلى مع زوجته في الأقصى وفي الحرم الإبراهيمي كما زار سوريا ولبنان قبل عودته إلى الكويت بعد أكثر من شهرين.

١٩٦٦ - يونيو ويوليو: تولى تنظيم رحلة فرقة مسرح الخليج العربي لتقديم عروض لمسرحية «الحاجز»، من تأليف وإخراج صقر الرشود في كل من بغداد ثم القاهرة.

- انضم إلى رابطة الأدباء في الكويت.

- أكتوبر: نشرت له قصة «أغنية» في مجلة البيان الصادرة عن الرابطة.

١٩٦٨ - عرضت مسرحية«لمن القرار الأخير؟!» على مسرح كيفان بإخراج صقر الرشود.

- مارس: نشرت له قصة «قطتان» في مجلة البيان.

١٩٧٠ - عرضت مسرحية «فلوس ونفوس» على مسرح كيفان وهي مأخوذة عن «الأسرة الضائعة الأصلية».

- أبريل: نشرت له قصته «دموع رجل متزوج» في مجلة البيان.

- ١١ يونيو: نشرت له قصة «مصير فرنسوا» في مجلة صباح الخير المصرية.

١٩٧١ - عرضت له مسرحية «الدرجة الرابعة» على مسرح القباني بدمشق،، ثم على مسرح الجمهورية بالقاهرة.

١٩٧٢ - كلف بالعمل في وزارة الإعلام ندبا من وزارة التربية.

- يناير: عرضت مسرحية «١، ٢، ٣، ٤، ... بم» وهي من تأليفه بالاشتراك مع صقر الرشود الذي تولى إخراجها.

- مقرر لجنة السينما والمسرح في اللجنة العليا لتطوير الفنون في الكويت التي أمر بتشكيلها سمو ولي العهد رئيس مجلس الوزراء والتي أوصت بتأسيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

١٩٧٣ - يناير: عرضت مسرحية «ضاع الديك» إخراج صقر الرشود في افتتاحية الموسم العاشر لفرقة مسرح الخليج العربي.

- يونيو: انتهاء تكليفه من العمل بوزارة الإعلام ونقله للعمل لدى الأمانة العامة لمجلس الوزراء (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب).

- ديسمبر: عرضت مسرحية «شياطين ليلة الجمعة» التي شاركه كتابتها وأخرجها صقر الرشود.

١٩٧٤ - فبراير: عرضت مسرحية «بحمدون المحطة» التي شاركه كتابتها وأخرجها صقر الرشود.

١٩٧٥ - مدير الإنتاج والمشرف الإداري والمالي لفرقة المسرح الأهلي الحديث - المؤلفة من منتخب الفرق الأهلية الأربع، الذي قدم رائعة ألفريد فرج، «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» بإخراج صقر الرشود في مهرجان دمشق المسرحي الخامس.

١٩٧٦ - التحق بجامعة الكويت - كلية الآداب - قسم اللغة العربية.

- سكرتير مجلس إدارة مسرح الخليج العربي.

١٩٧٧ - نظم رحلة فرقة مسرح الخليج العربي لتقديم مسرحية «حفلة على الخازوق» من تأليف محفوظ عبدالرحمن وإخراج صقر الرشود في مهرجان دمشق للفنون المسرحية.

١٩٧٨ - رئيس مجلس إدارة فرقة مسرح الخليج العربي.

- أبريل: نشرت له قصة «الفحل» في مجلة البيان.

- مايو: نظم رحلة فرقة مسرح الخليج العربي لتقديم مسرحية «عريس لبنت السلطان» لمحفوظ عبدالرحمن وإخراج صقر الرشود في مهرجان دمشق للفنون المسرحية.

- ديسمبر: صدم بوفاة صديق عمره ورفيق دربه صقر الرشود إثر حادث أليم في دولة الإمارات العربية المتحدة.

١٩٧٩ - إعادة عرض مسرحية «١، ٢، ٣، ٤، ... بم» بعد رحيل صقر الرشود بشهرين إحياء لذكراه.

- جامعة الكويت تضع اسمه على قائمة الشرف لتفوقه في دراسته الجامعية.

- عضو لجنة تحكيم مسابقة القصة القصيرة والمسرحية التي نظمها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

قسيمة اشتراك

الفنون جريدة

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته: ☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان

قيمة الاشتراك:
■ دولة الكويت: أفراد: ٨ د. ك — مؤسسات: ١٢ د.ك
■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي: أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا

نوع الاشتراك: ☐ أفراد ☐ مؤسسات

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

١٩٨٠ - حصل على ليسانس الدراسات الأدبية من قسم اللغة العربية بجامعة الكويت.

- رئيس قسم الثقافة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

١٩٨١ - رئيس اللجنة المنظمة لملتقى صقر الرشود المسرحي.

- أصدر مسرحية «ضاع الديك» في كتاب عن دار الربيعان - الكويت.

- عضو لجنة تحكيم الكتب الأدبية والإنسانيات المقدمة لنيل جائزة معرض الكتاب لعام ١٩٨٠ (مؤسسة الكويت للتقدم العلمي).

- مراقب الشؤون الثقافية في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

- مدير المهرجان الثاني لكتب ولعب الأطفال - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

١٩٨٣ - ترك منزل الأسرة واستقل بمنزله الخاص لأسرته الأصغر.

١٩٨٤ - المشرف العام للأسبوع الثقافي الكويتي في عمان (الأردن).

- نظم دورة «التراث العربي والمسرح».

١٩٨٥ - أصدر مجموعته القصصية «دموع رجل متزوج».

- نوفمبر: عضو وفد الكويت لمؤتمر وزراء الثقافة العرب - تونس.

- عضو وفد الكويت إلى اجتماعات وزراء الثقافة لدول مجلس التعاون - مسقط.

- عضو لجنة التحكيم لمهرجان بغداد المسرحي الأول وحينها فاز العرض الكويتي «رحلة حنظلة» بجائزة أفضل عرض مسرحي.. وهي من تأليف سعد الله ونوس وإخراج فؤاد الشطي.

١٩٨٨ - عضو اللجنة العليا المنظمة للمهرجان المسرحي الأول للفرق الأهلية بدول مجلس التعاون الخليجي.

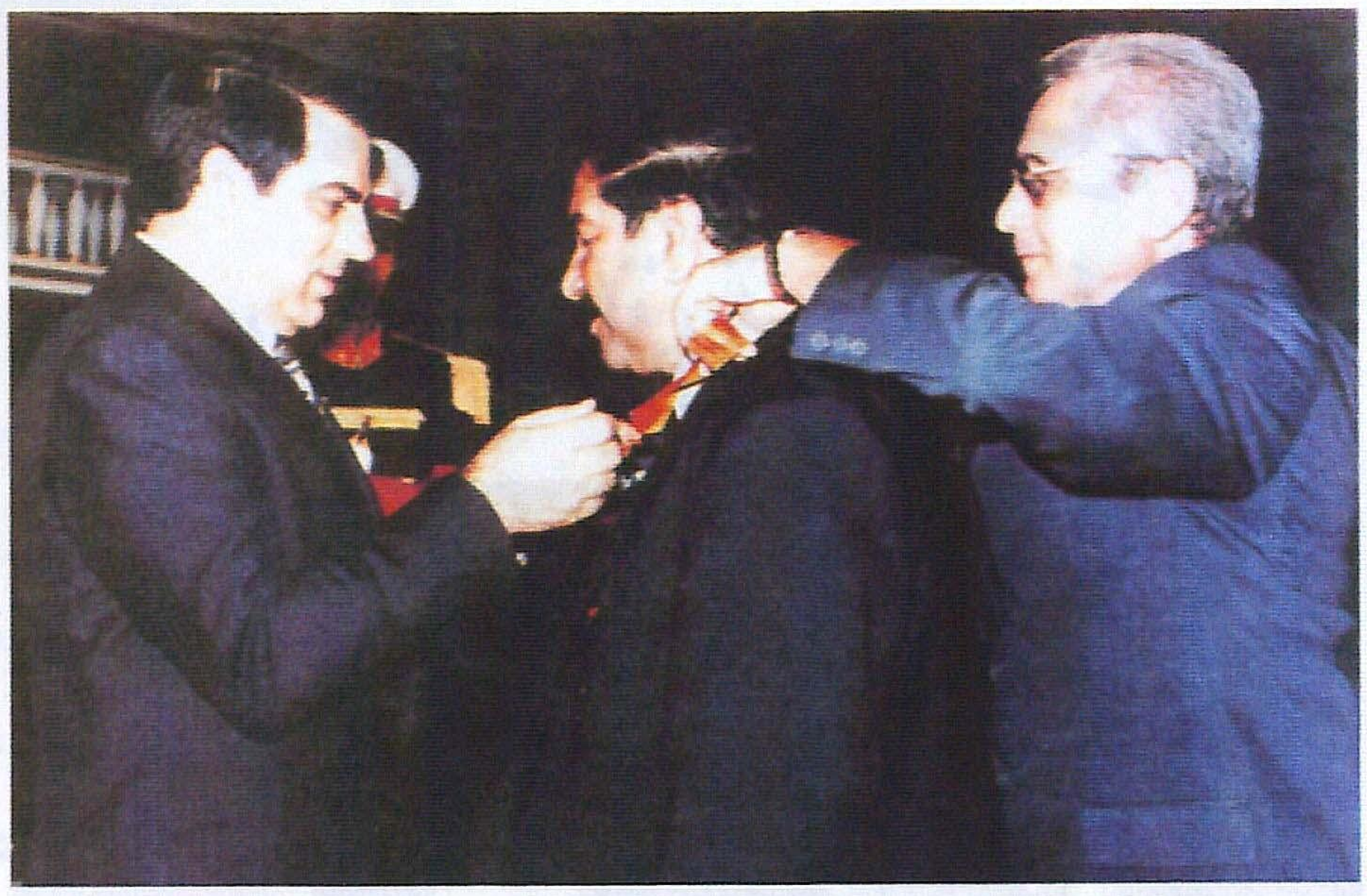
- أعد مسرحية «الثمن» لآرثر ميلر بإخراج فؤاد الشطي لتمثيل الكويت في المهرجان.

١٩٨٩ - شارك في الملتقى الأدبي للقصة القصيرة في دول مجلس التعاون (الكويت)، وكان رئيسا للجنة المنظمة لهذا الملتقى.

- ترك العمل الإداري في فرقة مسرح الخليج العربي، وقرر عدم ترشيح نفسه مرة أخرى، على رغم إلحاح الزملاء، وقد خطط لذلك قبل سنوات طويلة، حيث أبلغ أصدقاءه بأنه حين بلوغه الخمسين سيتخلى عن الإدارة.

- مجلس الإدارة الجديد لفرقة مسرح الخليج العربي برئاسة الفنان الكبير منصور المنصور يسمي عبدالعزيز السريع رئيسا فخريا دائما للفرقة.

- عضو لجنة التحكيم لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثانية، وكان رئيس اللجنة هو الدكتور لويس عوض ومن أعضائها يوسف إدريس وسمير سرحان وعبدالكريم برشيد وعدد من الأجانب.



الرئيس التونسي زين العابدين بن علي يقلده وسام الاستحقاق الثقافي - ١٩٩٥

١٩٩٠ - ٢ أغسطس: زلزال غزو القوات العراقية للكويت وكان مع والدته وزوجته وبناته في القاهرة وأولاده الذكور في الكويت الذين التحقوا به فيما بعد.

- ٢١ أغسطس: اشترك في تأسيس المركز الإعلامي الكويتي في القاهرة.

- ديسمبر: تسلم إدارة الثقافة والنشر في المركز.

- أكتوبر: وفاة والدته التي أحبها وتعلم منها الكثير في الرياض، وقد أبلغته شقيقته الكبرى بأنها رحمها الله عبرت وهي تحتضر عن رضاها عنه وعن ابنة عمه وقرينته. وأوصت بضرورة أن يقوم مع زوجته بأداء فريضة الحج.

- صدور الطبعة الثانية من مسرحية «ضاع الديك» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- نائب رئيس الاتحاد العام للفنانين العرب لمدة أربع سنوات.

١٩٩١ - يونيو: عاد إلى الكويت بعد تحريرها وباشر العمل في إعادة تشغيل إدارة الثقافة والفنون في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ومقر فرقة مسرح الخليج العربي.

- شارك في الملتقى الأدبي الثاني حول التمثيلية الإذاعية والتلفزيونية في دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية/ أبوظبي.

- أكتوبر: أشرف على تنظيم الدورة الثانية لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

١٩٩٢ - أدى فريضة الحج مع قرينته.

- مايو: تم عُيِّن أمينا عاما لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

- شارك في وفد الكويت لاجتماعات اللجنة الثقافية لمنظمة المؤتمر الإسلامي في دكار.

- ديسمبر: رئيس اللجنة المنظمة لدورة البارودي - وهي الدورة الثالثة لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - في القاهرة.

١٩٩٣ - أصدر كتاب المسرح المدرسي في دول مجلس التعاون بالمشاركة مع زميله تحسين بدير - الرياض.

- أبريل: عضو وفد الكويت إلى اجتماعات مؤتمر وزراء الثقافة لدول مجلس التعاون.

- سبتمبر: استقال من العمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وتفرغ للعمل في مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

١٩٩٤ - انتقل إلى منزله الجديد في مشرف وخصص حيزا كبيرا منه لمكتبته الخاصة التي تضم مجموعة من الكتب التي اقتناها عبر سنوات عمره ويغلب عليها الطابع الأدبي وللمسرح فيها الغلبة ثم الرواية ثم الشعر ثم التاريخ والإعلام.

- أكتوبر: رئيس اللجنة المنظمة لدورة أبي القاسم الشابي - فاس بالمغرب، وهي الدورة الرابعة لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

١٩٩٥ - كُرِّم في المهرجان الدولي لأيام قرطاج المسرحية - الدورة السابعة - تونس.

- نال وسام الاستحقاق الثقافي - الطبقة الثانية - من الرئيس زين العابدين بن علي رئيس جمهورية تونس.

- أشرف على إصدار «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين»، وكان رئيسا لمكتب التحرير.

١٩٩٦ - رئيس اللجنة المنظمة لدورة العدواني - أبوظبي.

١٩٩٧ - رئيس اللجنة المنظمة لملتقى محمد بن لعبون - الكويت.

١٩٩٨ - رئيس اللجنة المنظمة لدورة الأخطل الصغير - بيروت.

٢٠٠٠ - مارس: وفاة ابنه منذر في سن الشباب.

- مايو: أصدر كتابه عن حمد الرجيب بالمشاركة مع زميله صالح الغريب.

- يوليو: رئيس اللجنة المنظمة لملتقى سعدي الشيرازي - طهران وشيراز.

- أكتوبر/ نوفمبر: رئيس اللجنة المنظمة لدورة أبي فراس الحمداني - الجزائر.

- نوفمبر: حاضر عن المسرح في الكويت - اتحاد الكتاب - الجزائر.

- ١٥ نوفمبر: ضيف شرف مهرجان المسرح الأردني الثامن.

٢٠٠١ - نائب رئيس اللجنة المنظمة لاحتفال مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بالكويت عاصمة للثقافة العربية على مدار العام والمشرف التنفيذي للأنشطة.

- عضو اللجنة المشرفة على الفرقة الوطنية الكويتية للمسرح.

- عضو لجنة التحكيم في المهرجان المسرحي السابع للفرق المسرحية الأهلية بمجلس التعاون لدول الخليج العربية في دولة قطر.

- عضو اللجنة التحضيرية لندوة الأدب في الكويت خلال نصف قرن (١٩٥٠ - ٢٠٠٠).

- عضو لجنة وضع معايير اختيار العروض المشاركة في المهرجانات الخارجية.

- أغسطس: شارك في أنشطة الأسبوع الثقافي الكويتي في الجمهورية اليمنية (صنعاء) وألقى محاضرة حول «الحركة المسرحية في الكويت».

- عضو لجنة التحكيم في جائزة الدولة التشجيعية في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية.

- المشاركة في مهرجان المسرح الأردني التاسع.

٢٠٠٢ - صدور مسرحية «١.٢.٣.٤... بم» مترجمة إلى اللغة الإنجليزية عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

- فبراير: شارك في الدورة الثانية عشرة لأيام الشارقة المسرحية.

- أكتوبر: رئيس اللجنة المنظمة لدورة علي بن المقرب العيوني - البحرين ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

دولة الكويت:
شركة المجموعة الكويتية للنشر والتوزيع
شارع جابر المبارك - بناية التجارية العقارية
ص. ب 29126 - الرمز البريدي 13150
ت 2405321 - 2417810/11 فاكس 2417809

دولة الإمارات العربية المتحدة:
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، ت: 9714266115 - فاكس: 2666126
ص. ب 60499 دبي

المملكة العربية السعودية:
الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الملك فهد (الستين سابقا) - ص. ب 13195
جدة 21493 ت 6530909 - فاكس 6533191

الجمهورية العربية السورية:
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
سوريا - دمشق ص.ب 12035(9631)
ت - 2127797 فاكس 2122532

جمهورية مصر العربية:
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم 88 - القاهرة
ت - 5796326 فاكس 7703196

المملكة المغربية:
الشركة العربية الأفريقية للتوزيع والنشر والصحافة
(سبريس) - زنقة سجلماسة الدار البيضاء 70
ت 22249200 فاكس 22249214 (212)

دولة تونس:
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب 4422
ت - 322499 فاكس - 323004 (21671)

دولة لبنان:
شركة الشرق الأوسط للتوزيع
ص. ب 11/6400 بيروت 11001/2220
ت - 487999 فاكس - 488882 (9611)

دولة اليمن:
القائد للتوزيع والنشر - ص. ب 3084
ت - 3201901/2/3 فاكس 3201909/7 (967)

المملكة الأردنية الهاشمية:
وكالة التوزيع الأردنية - عمان ص.ب 375 عمان - 11118 - ت - 5358855 فاكس 5337733 (9626)

مملكة البحرين:
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب 224/ المنامة - البحرين
ت 294000 - فاكس 290580 (973)

سلطنة عمان:
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص. ب 3305 - روي الرمز البريدي 112
ت 700896 - 788344 فاكس 706512

دولة قطر:
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب 3488 - قطر
ت 4661695 فاكس 4661865 (974)

دولة فلسطين:
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس/ شارع صلاح الدين 19
ص. ب 19098 ت 2343954 فاكس 2343955

دولة السودان:
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب 1441 ت 488631 (24911)
فاكس 362159 (24913)

نيويورك:
MEDIA MARKETING RESEARCHING
25 - 2551 SI AVENUE LONG ISLAND
CITY NY - 11101 TEL - 4725488
1718 - 4725493 FAX

لندن:
UNIVERSAL PRESS& MARKETING LIMITED - POWER ROAD. LONDON W 4SPY.
TEL 020 8742 3344 - FAX: 2081421280

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كلمة الفنون

نظم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بالتعاون مع نادي السينما الكويتي ومؤسسة التعاون الفلسطينية، أسبوع الفيلم الفلسطيني في الفترة (١٦-٢٠ مايو / ٢٠٠٤)، وهذه هي المرة الثالثة التي تحتضن فيها أرض الكويت، أسابيع الفيلم الفلسطيني، وربما كانت المصادفة وحدها هي التي جمعت بين فعاليات الأسبوع، وحدثين يمكن أن يكون لهما دلالة خاصة تتماشى وعالم هذا الأسبوع، أول الحدثين هو الذكرى السادسة والخمسين لنكبة فلسطين عام ١٩٤٨، التي شكلت الخطوة الأولى على طريق الآلام الطويل لشعب فلسطين، الذي ما انفك يقدم في كل يوم عشرات الشهداء والضحايا، في سبيل استرداد أرضه، وقيام دولته الفلسطينية المشروعة، أما الحدث الثاني، الذي يتصل بشكل أو بآخر مع فعاليات الأسبوع، فهو انعقاد الدورة السابعة والخمسين لمهرجان «كان» السينمائي، وسط اهتمام وحضور عالميين متزايدين، ووسط دخول الحسابات السياسية والاقتصادية والاجتماعية لعالم هذا المهرجان.

لقد أصبح من المسلم به سيطرة آلة الإعلام على مجريات الحدث العالمي، بحيث غدت تمثل القوة الأكثر حضورا وتأثيرا في انعطافات أي حدث، خصوصا بعد أن صار العالم قرية صغيرة، يستطيع معظم أفرادها كشف ومعرفة ومتابعة حدث بعينه أينما كان، والوقوف على تفاصيله، وتكوين رأي حوله. وربما كانت أحداث التعذيب في سجن «أبو غريب» واحدة من الحوادث التي تقدم نموذجا واضحا على قوة وتأثير وسائل الإعلام الحرة، التي تجعل وزير دفاع أكبر دولة في العالم، يجلس سبع ساعات متواصلة يتصبب عرقا، وهو يدافع عن نفسه، أمام أسئلة ما كانت لتكون، لولا وسائل الإعلام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن مسيرة نضال الشعب الفلسطيني، ربما تمر الآن في منعطف تاريخي خطير، بعد بروز لغة عالمية جديدة، لغة يومية، تهدف إلى خلق مفهوم عالمي حول الحق والإرهاب والحرية والنضال. وإذا كان مفكرو ومثقفو وفنانو ومبدعو كل أمة من الأمم يمثلون صوت ضميرها، فإن المفكر والفنان العربيين مدعوان إلى أن يتحاورا مع الآخر بلغة العصر، مدعوان إلى أن يسوقا ويسوّقا أفكارهما وآراءهما وقناعاتهما بصورة تجعل منها حجة مقنعة وإنسانية.

إن السينما والمسرح واللوحة التشكيلية والقصيدة والرواية والقصة، هذا العطاء البشري المبدع العالمي قادر، بوصفه فنا ساحرا، على المحاكاة والتأثير في جميع البشر، وقادر على أن ينقلهم من معسكر إلى آخر، وقادر على أن يجعلهم يقفون إلى جانب الحق العربي، والقضايا العربية ومعاناة الإنسان العربي.

إن الفنان العربي، بات ملزما، أشد ما يكون، بأن يقدم عالمه ومجتمعه بصورة عصرية، صورة تشكل موطئ قدم للإنسان العربي، على خارطة الوجود الإنساني العالمي، الإنسان العربي المسالم، الإنسان العربي الذي يحلم بالعيش الآمن، والحياة الكريمة والوطن الحر. الإنسان العربي الذي يناضل بشرف، وبكل وسائل العقل تطورا، من أجل تعزيز حقوقه ووطنه.

إن زمن الإعلام والعولمة وثقافة الكلمة والصورة، يحتمان علينا، كل في موقعه، أن نقدم بضاعتنا الإبداعية كأنصع وأرقى ما تكون، وبما يشكل رصيدا فنيا وإنسانيا لأجيالنا القادمة.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

الأخيرة
جريدة الفنون

رسم: محمود السهيل • قصيدة: يوسف القدرة

يمرُّ.. ولا تعرف

يمرُّ الوقتُ على رصيفٍ تُوجعه
الغيابات
ثمَّ بلا أياد:
يلوّحُ صغارُ الحي كأمراءِ
بلا خيلٍ وحراس
يمرُّ الليلُ على قلبي، يمرر له
رسائل حزن الروح
لم تأت حفلاً أقامهُ بحرُ الله على
شرفِ البراءة
هكذا: أعتقدُ الحزن وساماً ساحراً
كعرافات الحكايات
لم أركب سفينة الوجد كما يجب

هذا: لأنَّ امرأة
قلّبت ذاكرتي كما تحب
سكتُ حتى لا أبدأ
وبدأت مراسيم التيه:
ألعنُ الذاكرة
كم عصيةٍ على القذف!
النهايات يمرُّ الهواءُ؛ وأمرُّ في
النايات نفخ امرأة أهلكها
حُلُمي أتعبها التكرار عبر بوحٍ
صريح، لمْ تؤكد أناملها مدىً
كأنها:

بدون أرقام تصيغُ بلاداً لكائناتها
تلوّنُ العيون كأغنياتٍ تجلسُ على
شرفة النثر
تعجنُ قصصاً ناسجةً أمر
الحضور في قلب الزقاق
تزرعُ شجرةً لتتذكر حاستها
السادسة
تبني بينَ «العمق» و«السطح»
جسراً ناعماً
ولا تعرف:
أن الطينَ أستاذ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com